

UVIC - McPHERSON



3 2775 90434117 8



UNIVERSITY
OF VICTORIA
LIBRARY

ESSAI SUR
MARCEL PROUST

IL A ÉTÉ TIRÉ A PART DE CET OUVRAGE 20 EXEMPLAIRES SUR VÉLIN DE CUVE DES PAPETERIES DU MARAIS « VIOLETTES DE PARME », NUMÉROTÉS DE 1 A 20, 30 EXEMPLAIRES SUR HOLLANDE VAN GELDER ZONEN, NUMÉROTÉS DE 21 A 50 ET 100 EXEMPLAIRES DE PUR CHIFFON DES PAPETERIES LAFUMA-NAVARRE, NUMÉROTÉS DE 51 A 150. IL A ÉTÉ TIRÉ EN OUTRE 12 EXEMPLAIRES SUR CHINE, MARQUÉS DE A A L, RÉSERVÉS A M. RONALD DAVIS ET 30 EXEMPLAIRES DE COLLABORATEURS, HORS COMMERCE, SUR DIVERS PAPIERS, NUMÉROTÉS DE I A XXX. TOUS CES EXEMPLAIRES CONTIENNENT UN PORTRAIT INÉDIT DE MARCEL PROUST DESSINÉ ET GRAVÉ SUR BOIS PAR J.-L. PERRICHON ET TIRÉ SUR JAPON DES MANUFACTURES IMPÉRIALES

GEORGES GABORY

ESSAI SUR
MARCEL PROUST



“ LE LIVRE ”

ÉMILE CHAMONTIN, DIRECTEUR

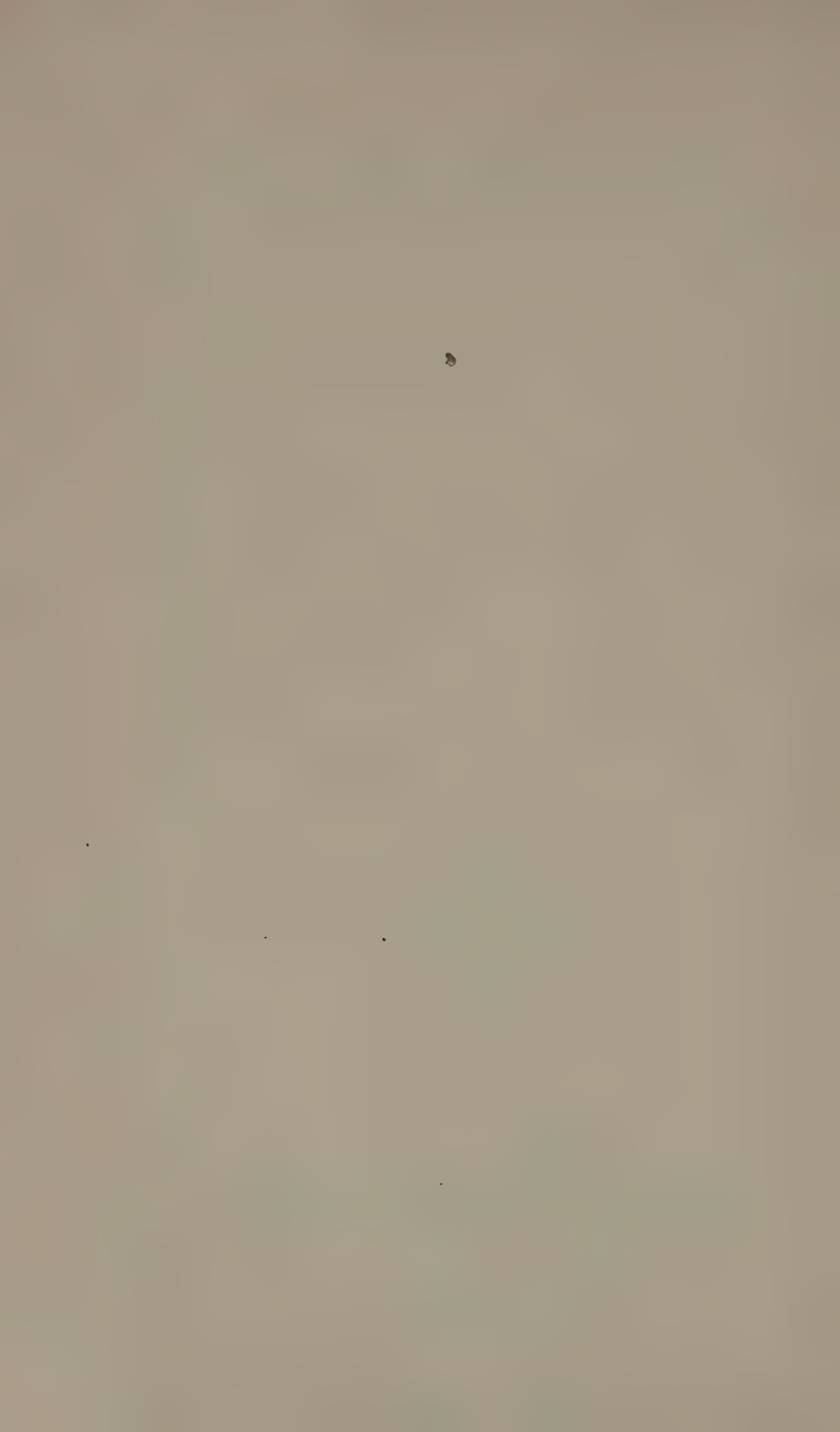
9, RUE COËTLOGON, PARIS-VI^e

1926

UNIVERSITY OF VICTORIA
LIBRARY
Victoria. B. C.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION RÉSERVÉS POUR
TOUS PAYS. COPYRIGHT BY " LE LIVRE " 1926.

A la mémoire du Docteur J.-S. Dauriac.



FAC-SIMILE DE LA DÉDICACE
DE MARCEL PROUST A
JACQUES DE LACRETELLE
SUR UN DES CINQ EXEMPLAI-
RES SUR JAPON IMPÉRIAL DE
« *DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN* »

Plage et fin de saison, un bain
à regrette, quel air, quel soleil, quel ciel, quel horizon.
herbe, pas de clefs pour les

Dis pour un seul; De même pour l'église de
Noyon, ma mémoire m'a fait comme "modèle",

Le lavage vient de St Pierre des Dives on de
seng. C'est ainsi qu'il faut dire certainement les

Sonnet. Dans la mesure on la voit l'homme a son
 mesure et la faulx est bien dire, cette sonnet, et je ne l'
 fait - c'est - est - on commence par

J'aurais dit à personne, est pour commencer par
fin! dans la soirée St. Omer, la phrase char-
tée. Mais à lui me dire d'une Sonate pour piano

... mais enfin me faire d'une bonale pour me
à l'union de St Sazys. J'insisterai chez le curé pas-
sant par là et de passer qu'il y ait des gens qui s'y
sont intéressés. J'ai un bon plan, je le serais pas

après q' en parlant de la belle brasse j'annon-

la même source encore (page 24!) quand le

... et se hâter de m'envoyer comme un bon ami
à se faire plaisir j'ai pensé à la Pomme de terre (dont
l'apparition dans mon des volumes suivants). Les

qui courent la petite place chez les Bretons n'ont
rien de commun avec les autres mais elle-même a
un air de famille avec les autres. Elle a des larmes

Je m'occupe de la faire ma chère de l'écriture. Elle est de la
même manière un papier et morceaux de papier de Louis.
La fin pour dire que (à la fin de la lettre) j'ai écrit pour

22
nouvelle de M. de St. Lande à celui de M. de
thmann (pas l'allemand, - hier q' il s'agit
l'été d'aujourd'hui le parait des Hallenguer.)
de la nouvelle de M. de Forestelle à celui d'un
l'écrit frère d'un Américain q' s'appelait M.
ellone, pour celui de J. de Lobeuvre ^{qui}
roche d'un petit homme de lettres ^{une gracieuse} q' se
contrais chez le p. curé de Wagram et sa sœur,
q' s'appelait M. de Tinssein. de nouveau
M. de Palamoy est celui de la pauvre et cher
de Turanne qui ne s'attendait guère à être

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU


pour opposer à l'élus dreyer & s'engage
la manière dont il le haït un jour chez
de même nouvelle de Turanne sans dans le

DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN

de la "guérison" à M. de Brabant je vois.
je n'ai plus pour l'écrit de Gilberte ap
dans l'élus par la neige, à une personne
à la grande amour de ma vie des q'
l'écrit sans du (on l'écrit grand amour
ma vie car il y a a moins 2)
de Bernardsky. l'écrit lui (mais je n'ai
mes. depuis combien d'années) l'écrit
Gilbert. Mais n'a-t-elle les passages plus
relatifs à Gilberte au début de l'écrit
l'écrit de la même f. l'écrit "l'écrit" ne s'
l'écrit l'écrit à cette personne car si
l'écrit de la même f. l'écrit l'écrit l'écrit

manières. Un instant, quand elle se pencha sur le
 rimpet, il lui parut que le Swann à une cocotte
 MARCEL PROUST
 inimitable. Cette se a l'air le qui s'appelaient l'homme.
 nous montrerai des photographies d'elle. Mais ce n'est
 LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU
 à cette minute le que M. Swann lui ressemble
 on le répète les personnages ont subi récemment un

DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN

rapports avec ~~Madame Verdurin~~ ^{Madame Verdurin} que Madame
 Brieux. Et pourtant cette dernière est de la
 même famille. Mais qui se son le hui que hier n'alla
 tement le  habitant de la place du Thâtre
 ne vous ayez rien pour vous procurer ce volume
 le d'ailleurs, tant de ces notes manuscrites. Pour
 que vous les copiez, la place man-
 rait BERNARD GRASSET mais si vous le voulez je

ÉDITEUR
 61, RUE DES SAINTS-PÈRES, 61
 MCMXIV

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés
 pour tous pays.
 Copyright by BERNARD GRASSET 1914
 tria. En attendant je vous envoie
 un exemplaire de mon amicale et courtoise
 Marcel Proust
 que l'indivisible la réalité se reproduit par division comme
 des miroirs, après que par amalgame, le monde se brise
 en aussi celui de nous de l'œuvre

I



POURQUOI écrivez-vous ? Par faiblesse, répondit M. Paul Valéry. Écrire, c'est prendre parti ou bien s'exposer au hasard et la critique, lorsqu'elle n'est pas dogmatique ni tendancieuse, s'y expose encore plus que « l'art pur ». Est-il possible de *fixer* quelque chose et y a-t-il une critique, si *serrée* qu'elle soit qui ne se défasse dès qu'on tire la ficelle ? La conviction d'un critique est généralement déterminée par un intérêt étranger. Souvent la contagion, l'émulation boule-de-neige, le souci de ne pas être en reste et, dans un sens ou dans l'autre, de dépasser les camarades. Il y a aussi la cristallisation qui ne se produit pas seulement dans le domaine de l'amour.



Proust reproche quelque part¹ à Victor Hugo de penser encore (dans ses premiers poèmes) « au lieu de se contenter comme la nature, de donner à penser ». M. Guy de Pourtalès voit² dans ce reproche fait à Hugo la critique de Proust par Proust. Ce défaut, dit-il, c'est le sien. D'abord est-ce un défaut? Pour moi, je ne pense pas qu'il faille le reprocher ni à Proust ni à Hugo. Envers Hugo surtout le reproche me paraît mal fondé. La « Nature » des romantiques pensait, du moins elle était douée d'une sorte d'âme incertaine et mystérieuse. Mais je ne voudrais pas quitter Hugo sans dire quelques mots à propos d'un article de M. Charles Maurras : « Les nouvelles générations de Poètes »³ où il est assez maltraité. M. Maurras déclare que la « superstition de Hugo » est finie et assure que « la jeunesse contemporaine » s'est aperçue de tout ce que Hugo avait perdu. C'est un peu trop multiplier les jeunes ligueurs d'*Action Française* et M. Maurras s'abuse. Sans doute le déchet dans une telle œuvre

1. *Le Côté de Guermantes* II.

2. *De Hamlet à Swann*.

3. Charles Maurras, *Poètes*.

est considérable, mais Hugo n'a perdu que ce qu'il avait à perdre : c'était beaucoup. On ne se dissimule pas toutes ses faiblesses, ni tous ses « ridicules », mais pour M. Maurras, Hugo est une superstition, comme Racine est une religion, la religion. Racine et même Moréas, et même Anatole France. Dire que, chez Hugo, « l'homme et le genre » ne s'accordent parfaitement que dans ces « élégantes chansonnettes » :

*Je vous mets au défi de faire
Une plus charmante chanson
Que l'eau vive où Jeanne et Néère
Lavent leurs pieds dans le cresson.*

Limiter Hugo à ces vers, d'ailleurs charmants, voilà où éclate la touchante injustice de M. Maurras. Je ne veux pas parler de la « réceptivité » de Hugo, de cette faculté d'acceptation, avec cette absence de contrôle, qui fit de lui un poète extraordinaire que les sottises et les opinions de l'homme n'ont pas diminué, M. Maurras n'en tient sans doute pas compte. Mais sans invoquer le clair de lune de *Booz endormi*, ni la *Tristesse d'Olympio*, ni *La Statue*, on trouve dans Hugo quelques-uns des plus beaux vers lyriques de la langue française :

*Je viens à vous Seigneur, Père auquel il faut croire
Je vous porte, apaisé,*

12 *ESSAI SUR MARCEL PROUST*

*Les morceaux de ce cœur rempli de votre gloire,
Que vous avez brisé ;*

Ces autres vers qui s'envolent si haut :

*Je regarde toujours ce moment de ma vie
Où je l'ai vue ouvrir son aile et s'envoler !*

On pourrait encore copier le poème *Charles Vacquerie*. Et sans parler de l'*Art d'être grand-père*, oublierait-on comment Hugo chantait l'enfance (et qu'il fut l'un des seuls poètes de l'enfance), dans la *Tristesse d'Olympio*, qu'il faut citer quand même :

*Les roses de l'enclos ont été ravagées
Par les petits enfants qui sautent le fossé,*

Dans *Claire* :

*Ils sont là près de nous jouant sur notre route ;
Ils ne dédaignent pas notre soleil obscur,
Et derrière eux, et sans que leur candeur s'en doute
Leurs ailes font parfois de l'ombre sur le mur.*

Ils ne dédaignent pas notre soleil obscur, l'un des rares vers de Hugo qu'aurait pu signer Baudelaire en qui d'ailleurs M. Maurras ne voit sans doute qu'un « Boileau hystérique » ¹,

1. M. Maurras n'aime guère Baudelaire. A ses yeux *les Femmes damnées* pâlisent en leur genre (!) auprès des *Amies*, de *Ces Passions* ou de *Mæsta et Errabundi* ». Il y a dans cette phrase une erreur qui la rend incompréhensible. Le poème de *Parallèlement* auquel M. Maurras doit faire allusion est sans doute *Læti et Errabundi* où le souvenir de Rimbaud

selon la formule inventée, je crois, par M. Paul Bourget. Le « culte intégral » de Hugo ? Non certes, mais si Hugo n'est que l'auteur des *Chansons des Rues et des Bois*, Racine alors ne sera plus que l'auteur du poème des *Jardins*. Allons plus loin, Musset devient « l'auteur de *Gamiani* » et M. Léon Daudet « l'auteur de *l'Entremetteuse*. »



Revenons un peu en arrière. Proust « pense encore » sans doute, mais combien donne-t-il à penser ! Que de réflexions ne provoquerait-il pas chez un lecteur de bonne volonté, chez un jeune homme qui n'a pas encore composé sa vie, pas depuis assez longtemps du moins pour croire bien solidement à sa constance et à son unité. L'influence de Proust commence à s'exercer ; elle n'agit pas directement. Par exemple, il est détaché de toute préoccupation métaphysique, M. Henri Massis le remarque justement, mais ce deta-

brille comme une étoile. *Mæsta et Errabunda* est un poème des *Fleurs du Mal*. M. Maurras estime les *Femmes damnées* inférieures en leur genre, aux *Amies*. Le genre n'est pourtant pas le même. Certaines *Amies* annoncent déjà les vers obscènes et séniles de *Femmes* ou de *Hombres*. Baudelaire n'a peut-être jamais été plus grand qu'en peignant Gomorrhe. Il reste un de nos plus frémissants « Humains » et c'est en vain qu'on essaierait de le reléguer au Musée secret.

14 *ESSAI SUR MARCEL PROUST*

chement saute aux yeux et vous ramène à l'objet écarté. Dieu est absent de son œuvre, M. François Mauriac a raison, mais cette « terrible » absence le rend présent à l'esprit. Proust invite à des examens de conscience où se découvrent des valeurs philosophiques endossées un peu à la légère, des chèques sans provision, des créances non recouvrables, des dettes prescrites ; tout cela aboutit bien souvent à une faillite. Le temps n'est pas sûr ; nous voyons chaque jour de jeunes écrivains déposer leur bilan, déclarer leur faillite ; faillites dont Proust n'est pas d'ailleurs l'unique responsable. Ainsi Dada, au contraire de Proust, se prête mal à un nouvel inventaire des réalités ¹. On commence à ne plus comprendre ces distinctions imposées par une philosophie pragmatique : le moi et le non-moi ; le sujet et l'objet. Il existe un esprit mal défini qui se manifeste diversement, un esprit qui tend à refuser ou à dénoncer le compromis sur lequel reposent la société, le monde et la vie, esprit qui rejette la discipline qu'il ne s'impose pas lui-même et ne se soumet qu'au hasard, une certaine littérature porte les traces de cet esprit (que

1. En principe. Mais peut-on parler des principes de Dada, qui vient de naître sous le nom de *Surréalisme* ?

« les crustacés »¹, croyant le condamner, pourraient appeler l'esprit du mal), on les reconnaîtra peut-être dans l'œuvre de Proust, malgré la « mondanité », et malgré ce réalisme *positif* qui l'a souvent maintenue à ras de terre.

*
* *

C'est au style de Proust que ses détracteurs ont jeté la première pierre. Diffus et négligé sans doute, ce style possède une grande vertu : il est fidèle. Il exprime à peu près sans trahison la pensée de l'auteur, et la complexité de la pensée, les difficultés de l'expression augmentent le prix de cette fidélité. (Certes, si tout est déterminé, les qualités du style de Proust et celles de sa pensée devaient correspondre, mais leur correspondance ne suffit pas à nous prouver la détermination universelle.)

On pourrait ici rappeler la préface aux *Tendres Stocks* de Paul Morand où Proust lui-même défend le style « moderne » condamné par Anatole France et réclame la liberté du style. « On écrit mal depuis la fin

1. Voir André Gide, *Les Caves du Vatican*.

du XVIII^e siècle¹ », disait Anatole France. Proust souligne malignement de cette phrase l'apostrophe célèbre du *Crime de Sylvestre Bonnard* : « Hamilcar, lui dis-je en allongeant les jambes, prince somnolent de la cité des livres... » Mais n'y aurait-il à côté de Baudelaire que Gérard de Nerval — et j'oublie le Musset des *Comédies et Proverbes*, le « style » du XIX^e siècle serait assez bien représenté, et je ne parle pas de la fin du siècle où M. André Gide apparaît, et Proust.

Ce que Proust réclame pour le style, c'est la liberté individuelle et la suppression d'un canon de « l'art d'écrire » qu'il soit formulé par Malherbe ou Boileau, par M. Albalat ou par M. Abel Hermant. Dans une interview parue dans les *Nouvelles littéraires*, Max Jacob assure que « les personnalités tuent l'art ». Il ajoute qu'aujourd'hui « tout le monde a l'air d'écrire de la même façon ». C'est un délicieux paradoxe et d'autant plus « piquant » qu'il est soutenu par un écrivain

1. Depuis la fin du XVIII^e siècle, l'homme éprouve-t-il de nouveaux sentiments ? A-t-il seulement tendance à s'exprimer davantage ? Qu'il se regarde plus volontiers, qu'il « s'écoute » comme la langue populaire dit justement des faux malades, sans doute ; et il peut arriver que les sentiments découverts dans ces examens soient provoqués par ceux-ci. D'autre part, il semble incontestable qu'on doive à Rousseau et à Constant de nouvelles manières de sentir et de penser.

dont la personnalité est fort singulière et composite. Si Max Jacob avait raison, je suppose que tous les éléments de l'art étant donnés on pourrait créer à volonté un chef-d'œuvre, retrouver plutôt tel ou tel chef-d'œuvre dans une série préexistente et déterminée. Mais dans son principe l'art n'est-il pas, même le plus « classique » une réaction contre l'universel, un effort du particulier, un « désir de l'unique », disait Marcel Schwob ? Je sais bien qu'une déclaration faite à un questionneur tenace ou insinuant, *n'engage* personne, non plus, heureusement, qu'une opinion même sincère, mais Max Jacob croit-il sérieusement qu'il écrive comme tout le monde ? Est-il si modeste ? J'en doute un peu, même lorsqu'il vante l'impersonnalité classique. Impersonnalité ou personnalité. M. Jacques Maritain distingue la personnalité de l'individu. Il a écrit à ce sujet des pages bien subtiles. La règle classique exalte ou plutôt (car le classique réprouve l'exaltation) développe et contient à la fois la personnalité. Le romantisme exalte l'individu, le dangereux individu que la chapelle de Saint-Thomas d'Aquin voudrait bien fourrer dans quelque in-pace. La personnalité accepte l'ordre établi, l'individu remet à chaque instant tout en question, la personnalité se

soumet à la règle commune, au contraire l'individu soumet la règle à son examen.

Malgré les anarchistes du *xix^e* siècle, qui rendirent à la littérature française l'exercice d'une liberté qu'elle avait perdue depuis Montaigne, que Pascal avait aliénée volontairement, à laquelle avait feint de renoncer Racine, que Saint-Simon avait cachée sous des intrigues de cour, malgré Rousseau, Constant¹, en France, l'individu ne s'exprime encore qu'avec une certaine réserve. Le génie français aurait-il un sens secret de sa propre fin assez vif pour lui faire éviter les excès, pour l'inciter à choisir, à ne prendre que le plus sûr au risque de laisser le meilleur, à craindre les abîmes et à renoncer aux « métaux inconnus », aux galions échoués ? Je ne le crois pas. L'individu, récemment libéré, a-t-il été si longtemps asservi à la personnalité qu'il ne puisse s'affranchir du servage et l'habitude prise ne peut-elle se quitter ? Le classicisme, la religion catholique et, par-delà, la culture gréco-latine nous retiennent² dans des liens difficiles à défaire.

1. Tous deux sont nés en Suisse, c'est entendu. Je ne rappellerai pas leurs origines françaises. Leur œuvre me suffit et son influence en France. La France n'est pas uniquement latine.

2. C'est sans doute l'humanisme qui a empêché Montaigne de sombrer tout à fait dans la délectation morose. Et Rous-

Quand par hasard, après combien d'efforts, quelqu'un y parvient, il n'a pas fait trois pas dans ce jardin à la française, dans ces allées où, comme au passage de Sylvie¹, l'herbe se retient de croître, il n'a pas encore posé le pied sur le gazon que survient un vieux jardinier, qui ressemble à Anatole France, ou à ce satyre devenu ermite et saint dont celui-ci nous a conté l'histoire. Est-ce que la nature même, en France, respecte les principes d'un art sévère et froid et, malgré le souffle des révolutions, les parterres de Versailles refleuriront-ils toujours ?

Le catéchisme et les humanités n'ont pas encore cédé à la « philosophie » romantique tout l'empire de l'esprit. C'est déjà céder au romantisme que de le reconnaître ; mais l'Église a toujours cédé à la force pour essayer de s'en emparer (le sacre de Napoléon, la réception de l'ambassade soviétique au Vatican) et lorsque la plume séculière de M. l'abbé Bremond va jusqu'à l'apologie du romantisme, cette politique de jésuite, gardant, sinon le même but, du moins le même esprit, mais adaptant ses moyens à la mesure du temps,

seau qui pose au héros de Plutarque. Il est vrai que cela nous a valu des mensonges inestimables, de précieuses « différences » psychologiques.

1. Théophile de Viau. *La maison de Sylvie*.

cette politique est-elle plus habile et plus conforme à la vérité, au dogme que celle de M. Henri Massis ? Qui pourrait le décider ? Comme toutes les autres vérités qui ont mené les peuples, les nations ou les partis, la vérité catholique est, au moins dans son expression, soumise à la variété. Les hommes ont déformé la révélation divine et l'ont arrangée à leur usage, selon leur caractère ou leurs besoins. M. l'abbé Bremond et M. Massis sont mieux séparés par des divergences d'esprit et de caractère qu'ils le seraient par des croyances différentes.

On ne veut point refuser l'héritage du xvii^e siècle, il ne s'agit pas de « renier le passé », ni même de l'oublier. André Gide voit « la parfaite définition de l'art » dans ces vers de Baudelaire :

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

Entre toutes ces qualités, nous trouverons souvent dans les œuvres du xvii^e l'ordre et la beauté (encore que les caractères de la Beauté soient assez relatifs), mais le plus souvent nous y chercherons en vain la volupté, le luxe et même le calme, si le calme est cet apaisement, cette « tranquilisation

du tumulte¹. Au reste, ces qualités esthétiques ne sont pas nécessairement objectivées (le luxe pour Gide, c'est « l'abondance disciplinée »).

Nous n'osons pas sortir de la « logique », dans presque toutes les œuvres de notre langue, la pensée est limitée. Et quelle liberté chez les Russes et chez les Anglais² où l'hypocrisie puritaine (qui tient une place à peu près semblable à celle du mysticisme évangélique dans les œuvres russes) s'attaque strictement à l'érotisme. Quelle différence, *au même degré*. Par exemple, entre Gogol ou Tolstoï et Balzac, entre Balzac et George Eliot.

L'artiste français a presque toujours une idée préconçue de l'objet qu'il poursuit ; il ne le considère généralement que selon certaines données qu'il essaie rarement de rejeter. Rarement, il essaie de montrer une réelle « bonne volonté », d'abandonner toute prévention suspecte, de se rendre libre. Il va perdre son innocence chez cette vieille

1. André Gide, *Incidences*.

2. Pourvu que l'écrivain anglais passe sous silence les actes contraires aux « bonnes mœurs », il peut décrire les sentiments les plus étranges : Je suis sûr que le lecteur français goûte peu la peinture si attachante de la bestialité que David Garnett a si bien réussie dans *La Femme changée en renard*.

p.... l'Expérience, qui a « formé » tant de jeunes gens précoces. Il ne sait pas rester vierge et demander ses plaisirs à des fantômes en attendant le mariage mystique qui doit unir le véritable artiste avec l'esprit du mal, le démon soumis et déterminé par ses désirs.

Proust avait cette innocence et cette imagination que je demande à l'artiste. La publication de son œuvre n'est pas encore achevée, on pourra m'accuser d'opportunisme en lisant cet essai. Ou de hâte. Mais ce qu'il a paru de Proust est assez important déjà pour changer quelques-uns des aspects de la sensibilité contemporaine. Et puis je n'ai pas écrit ceci pour arriver l'un des premiers sur ce « terrain d'actualité ». Le sport n'est pas de mon goût et d'autre part, je n'ai nullement la prétention d'avoir dit des « choses définitives ». La critique tend de plus en plus à devenir un prétexte. L'exemple de Gide a été suivi. On feint de chercher un auteur, mais c'est soi-même qu'on cherche, au risque de se trouver. C'est dans les livres que nous apprenons à « connaître la vie ». « Ce sont les livres, dit Mac Orlan ¹, qui donnent à la vie son cours normal ».

1. Pierre Mac Orlan, *La cavalière Elsa*.



La lecture des œuvres de Proust m'avait inspiré quelques réflexions que je désirais écrire. Ce qui me faisait hésiter, c'était le manque de recul, le défaut d'éloignement. Mais, comme l'*Eventail* de M^{lle} Mallarmé, le coup d'aile de la Mort a reculé l'horizon. « Tel qu'en lui-même enfin » Proust nous est rendu. La Visiteuse qu'il attendit durant les dix dernières années de sa vie, venait souvent, mais repartait seule. Il y a deux ans seulement, un soir d'hiver — le 8 novembre 1922 — elle a pu l'entraîner. Je le savais malade, mais n'étant pas de ses familiers (je ne l'ai jamais vu, j'ai seulement échangé quelques lettres avec lui), je n'appris sa mort que le lendemain matin, en lisant un journal. On lui avait consacré un petit entrefilet dans les quotidiens. On rappelait qu'il avait été lauréat du Prix Goncourt en 1919. *Le Petit Parisien*, je crois, ajoutait même que c'était un écrivain original, et qu'il avait un style très personnel.

C'était un dimanche. Je me vois encore, à l'heure de l'apéritif, dans un café des boulevards extérieurs, parmi tous ces gens qui ne savaient pas que Proust venait de mourir,

Je songeais à la mort de Baudelaire, à ceux qui avaient dû apprendre la nouvelle de cette mort, puis je revenais à la mort de Proust. Quelque chose manquait au monde. Quelque chose lui était ajouté. Il y avait, sur la terre, un homme de moins, mais au ciel étoilé de l'art, il y avait un astre de plus. Proust était mort. Les naïvetés d'usage : Dire que la veille encore on parlait de lui chez une dame avec des amis — et dire aussi que dans ma chambre d'hôtel, sur la table couverte d'un tapis à fleurs, j'avais laissé le manuscrit de *La Prisonnière*¹. Le soir, en rentrant chez moi, je n'eus pas le courage d'en achever la lecture. On me trouvera puéril, mais que voulez-vous, un mort et qui, par avance, connaissait si bien son état, qui avait tellement pensé à la mort durant sa vie et ce manuscrit, écrit à la machine et qu'il avait touché, où s'étaient posés ses regards, où il avait ajouté de nombreux béquets dans les marges et sur des feuilles volantes collées

1. Proust avait remis ce manuscrit à la *Nouvelle Revue Française* peu de temps auparavant, se sentant déjà trop malade pour corriger un texte hâtif et dicté en partie par l'Ange de la Mort ; il avait demandé que quelqu'un s'en chargeât. Ce travail devait être fait par moi, qui avais déjà corrigé les épreuves de *Sodome et Gomorrhe* II, puis revu par Jacques Rivière. Lui seul le fit, avec la collaboration du docteur Robert Proust, frère de l'auteur.

bout à bout qui se déplaient comme la carte d'une terre inconnue.

*
* *

Déjà, vivant, il appartenait à la légende. Vivant ? Pendant les dernières années de sa vie, peut-on le compter encore au nombre des vivants, lui « l'étrange humain, qui en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres ? » ¹ Au début de l'année 1922, j'entendis souvent parler de Proust. Certains collaborateurs de la *Nouvelle Revue Française*, dont j'étais alors le benjamin et quelques-uns de ses amis déjeunaient une fois par semaine au Restaurant Delaborde, quai Conti (Le restaurant du Vieux Colombier, où l'on devait bientôt se réunir, n'était pas encore ouvert). Ces déjeuners étaient très agréables. Les convives étaient rapprochés par des plaisirs ou des travaux communs, la sympathie, l'habitude ou la camaraderie. La conversation y avait ce ton particulier qu'elle a dans chaque société où peu à peu se forme un langage incompréhensible pour

1. *Sodome et Gomorrhe*, II, ***,

le nouveau venu, plein de clichés bizarres et d'allusions obscures. Raymond Gallimard¹ et moi, nous nous posions des questions. Quel est le meilleur écrivain contemporain, le plus grand écrivain français vivant ? Nous ne nommions Anatole France que pour l'écarter, Barrès, non, la terre et les morts, il avait péché contre l'esprit et il avait été puni par l'esprit, l'esprit s'était retiré. Nous hésitions, Gide, Proust ? Je connaissais alors trop peu l'œuvre de Proust pour que ce fût un choix de préférer Gide, déjà choisi par Raymond Gallimard. Sitôt que le nom de Proust avait été prononcé, il se trouvait toujours quelqu'un pour raconter une anecdote dont il était le héros véritable ou supposé. On évoquait la chambre tendue de liège où il avait vécu boulevard Haussmann, séparé du monde par cette légère tapisserie. On évoquait ses sorties nocturnes : vers trois heures du matin, on l'avait vu dans un restaurant à la mode, irréel, féérique, prêt à s'évanouir comme un fantôme, à l'approche du jour. Pendant la guerre, sans doute en 1917, lorsque les réformés « repassaient », il avait reçu une convocation militaire, l'invitant à se présenter devant un conseil de révision, à *une heure*. Une

1. Frère de Gaston Gallimard, directeur de la *N. R. F.*

heure, avait pensé Proust. On aura su que je ne pouvais supporter le jour, c'est pour cette nuit, et vers une heure du matin, il heurtait à la porte d'une Mairie close et sombre, dans un Paris sombre et désert, menacé peut-être par les avions ennemis¹. On citait les pourboires fabuleux qu'il donnait aux garçons d'hôtel. Et les « histoires » de Céleste, sa gouvernante, et celles du chauffeur !



D'ailleurs, je traversais alors un courant d'idées qui devaient m'entraîner vers Proust, la psychanalyse. Peu de temps auparavant, une dame polonaise, M^{me} S., élève du professeur Freud, était arrivée à Paris où l'on ignorait encore, du moins où l'on connaissait mal cette vérité nouvelle, née à Vienne et qu'on avait promenée en Allemagne, en Suisse et dans les neiges sanglantes de la Russie. Un petit cénacle de curieux s'était vite formé et, une fois par semaine, quelques dames et quelques écrivains, parmi lesquels le « plus grand écrivain français vivant », presque tous de la *N. R. F.* se réunissaient chez M^{me} S. C'étaient des soirées « excitantes »,

1. Je ne garantis pas l'authenticité de cette anecdote,

dirait-on en anglais. On était venu là le premier soir, inquiet, le cœur battant, espérant qu'on allait voir entrer dans le petit salon de M^{me} S. l'Inconscient lui-même en costume gris clair, avec ses lunettes d'écaille. L'Inconscient, vraiment ? Oh ! je voudrais tant le connaître, disait une dame. Le cénacle avait été surnommé, par je ne sais qui, par quelque « refoulé » peut-être, le Club des Refoulés. Sans doute pour quelques-uns l'objet de ces réunions n'avait pas été uniquement la science. Il y eut des distractions, des absences. Peu à peu, on devint moins attentif et moins sérieux et l'une des dernières séances s'acheva dans un fou-rire.

Fou-rire en effet. Ce n'était pas ce rire français, le rire de Molière devant les vices et les malheurs de l'homme. C'était un rire déclanché, comme dans Gogol ou dans Dostoïevski, par le ressort de l'Absurde. Molière et la Comédie française nous montraient surtout des infortunés et des méchants, les Russes nous ont montré des fous et des malades, plus simplement nous ont montré la faiblesse et l'aberration de l'esprit humain.

Je revois le salon vert du meublé, les gravures banales pendues au mur. M^{me} S. sur le divan, près d'elle une de ses amies, quelques habitués sur des chaises ou sur des fauteuils,

enfoncé dans le plus grand des fauteuils, devant la cheminée, le plus grand écrivain français, enroulé dans un grand manteau (le feu n'est pas allumé) et toute une rangée de dames sur un canapé. J'ai une chaise à côté du canapé, un peu en retrait. Il est neuf heures à peine. Cette petite rue est déserte. On entend parfois le bruit d'un tramway, la corne d'une automobile. C'est que la rue de Sèvres n'est pas loin. Pas loin l'hôpital Laënnec... De l'autre côté de la rue, il y a une maison religieuse où j'ai accompagné une fois Max Jacob.

Une langueur bourgeoise m'envahit doucement, la même qui émane des vers de Coppée ou du quatorzième poème de la *Bonne Chanson*, mais aujourd'hui l'intimité du soir est éclairée à l'électricité. (Ce n'est plus « la lueur étroite de la lampe », cette bonne lampe à pétrole qu'allumèrent les mains célèbres de M^{me} Verlaine). Tout le monde est là. M^{me} S. a commencé sa causerie qui sera bientôt sans doute interrompue par nos questions. La veille, assis près du feu, avec un livre familier, on se demandait si l'on irait chez... (on a donné un surnom à M^{me} S.), si l'on sortirait, ces nuits d'avril sont encore froides. Pourtant, quand par hasard une soirée est supprimée, cela fait un vide. Le soir de la psy-

chanalyse il se produit toujours je ne sais quel retour en arrière ; le temps recule, mon cœur se serre et je retrouve l'impression du premier soir. Ce soir-là, si je trouve des amis, je reste assez tard, le plus tard possible, aux Deux-Magots. Je suis heureux. Parfois je me répète intérieurement un verset de Claudel qui exprime assez bien la qualité de mon bonheur : « Joie de sentir les années de ma vie tomber de moi comme du sable ». C'est bien cela : joie, joie de laisser le temps couler entre ses mains. C'était ce même bonheur triste que je respirais au mois de septembre de l'année précédente, le soir, sous les arbres du Bois de Boulogne ou bien tout près de la porte Maillot, à la terrasse d'un café de chauffeurs où je m'attardais devant une absinthe d'occasion.

Je me sens heureux. Deux ou trois apéritifs ont contribué à créer en moi cet état d'euphorie nerveuse. Douce atmosphère du café : la fumée, le bourdonnement des conversations, les rires. Puis vers huit heures, quand tout le monde se sépare, un dîner sommaire chez Lipp. Il n'y a que le boulevard à traverser. Une choucroute garnie, un demi-brune et pour finir un petit verre de quetsch ou de mirabelles, un cigare à six sous. Puis traverser lentement le quartier Saint-Sulpice,

en fredonnant quelque romance populaire ou une mélodie composée en marchant sur des vers de Baudelaire, de Mallarmé, du dernier poète que j'ai relu. Et puis ce petit salon où je suis déjà entré tant de fois, en dehors des séances officielles. Car nous sommes quelques-uns parmi les fidèles qui possédons des privilèges particuliers ; nous nous cachons les uns aux autres les rendez-vous mystérieux que nous accorde la Psychanalyse. Elle nous reçoit vers trois heures de l'après-midi, dans ce salon vert. La rue est étroite et comme l'appartement est à l'entresol, il n'y fait qu'un demi-jour propre aux confidences. Les lampes ne sont pas encore allumées, mais dans la cheminée, le feu brille. Ou bien il est neuf heures du soir, les rideaux sont fermés. Elle attend, vêtue d'une robe de songes, étendue sur le divan où l'on sera tout à l'heure étendu, elle derrière vous, cueillant une à une vos pensées. Vos plus secrètes pensées, dès qu'on est entré, elle semble vouloir les lire dans votre esprit, à l'envers, comme sur un buvard. On se trouble, on n'ose pas se défendre, par scrupule, par crainte de mentir. On regarde avec embarras une lithographie qui doit représenter le passage de la Bérésina ou Paul et Virginie sous un parapluie. Le prochain soir qu'il y aura séance, un fidèle surprendra

un sourire complice, une excuse, une allusion à une lettre perdue.

Le soir du fou-rire, voici comment cela avait commencé. Tandis que M^{me} S. nous parlait longuement de la pathologie sexuelle ; je regardais mes voisines de canapé. L'une d'elles qui portait un chapeau à grands bords semblait écouter avec recueillement. Tout à coup il me vint à l'idée qu'elle dormait. Je me trompais sans doute. A vrai dire sa tête oscillait bien un peu, comme celle d'une personne qui cède au sommeil. Sans doute par ces mouvements donnait-elle des signes d'approbation, mais j'avais déjà confié mon idée saugrenue à la dame qui était près de moi et que je connaissais bien. Pouvait-elle ne pas rire *en dedans* et sourire en dehors. Le rire est contagieux. C'est en vain qu'on cherche à l'étouffer sous la cendre. La pensée qu'il faut tenir son sérieux vous le fait infailliblement perdre et vous avez beau faire tous vos efforts. Je ne me rappelle plus les progrès lents et sournois du rire. Il est certain qu'il trouva de quoi se retremper dans les discours de la pauvre M^{me} S., qui absorbée, par son sujet, remarquait à peine nos contorsions. Mais l'entendre exposer avec un accent étranger auquel nous étions pourtant habitués, des cas pathologiques dont le côté burlesque

ne pouvait, ce soir-là, nous échapper, cela devait nous faire éclater. Elle était en train de nous raconter qu'un jeune malade, atteint de je ne sais plus quelle obsession, étant devenu, par fixation, amoureux de son docteur, désirait passionnément le voir nu. La voir nue. Le docteur était une dame que nous imaginions assez dépourvue d'attraits et, je suppose, assez semblable à ces veuves extraordinaires qu'on voit dans certains romans russes. Ce n'est pas qu'il y ait quelque chose de si drôle à désirer voir nue une dame dont la forme ne répond pas à l'idéal de la beauté grecque, on n'aime pas que des Vénus de Milo. Mais nous étions lancés, notre rire, las de sourdre obscurément, avait jailli par la moindre issue. Un peu plus tard, alors que nous prenions le thé, riant encore sous le plus mince prétexte, M^{me} S., assez surprise, nous fit remarquer avec une certaine candeur que ce qu'elle disait *n'était pourtant pas obscène* (je n'ai pas pu tout dire, il y avait eu *bien pire* que le désir du jeune malade). Candeur désarmante et qui fut bien mal reconnue. Un démon « refoulé » sans doute, établi comme une grosse araignée au centre du « complexe » dont il avait tissé la toile et profitant du désordre qui régnait en moi, me souffla ces mots : « Au contraire », que je dis d'un air

innocent. Le rire nous reprit. Toute conversation sérieuse était d'ailleurs impossible. Les observations scientifiques les plus importantes prenaient un tour grivois et saugrenu, surtout saugrenu. C'est cela qui nous empêchait de ressembler aux Français habitués des Folies-Bergère et lecteurs de la *Vie Parisienne* qu'imaginent les étrangers. Les amateurs de grivoiserie facile auraient été, je crois, gênés par celle où nous nous plaisions. La pauvre M^{me} S. ne comprit pas. C'était pourtant son métier de docteur, car il y avait dans ce rire singulier de la part de certains d'entre nous, d'un au moins (oui, il y avait là-dessous quelque « refoulement ») autre chose que l'expression d'un plaisir intempestif. Si la conscience de celui-là se taisait, son inconscient était peut-être bien tout de même un peu responsable de cette hilarité. Cet inconscient, qui sait ? Il avait peut-être une vengeance confuse à exercer.

A minuit, on s'en alla. Nous quittâmes le plus grand écrivain qui riait comme un fou, dans son taxi. Et rire de plus belle à la brasserie, en se répétant dix fois les mots de la soirée, devant les œufs durs et les bocks. Et le retour au clair de lune, le rire presque tari, le cœur exalté. Assurément la soirée la plus

folle et la plus saugrenue dont je me souviens. Mais je me suis attardé.



Freud et Proust se sont quelquefois rencontrés. Il paraît que Proust ignorait les travaux de Freud. C'est fort possible. L'esprit échappe quelquefois aux formalités de la conscience. Freud connaît-il Proust ? Sinon, il pourra le connaître bientôt puisque le *Temps perdu* va être traduit et publié en Allemagne (peut-être l'est-il maintenant). Si peu et si mal suivi que fût mon commerce avec Freud, il me ramena vers Proust. Je n'avais lu que la première partie de *Du côté de chez Swann*, qui m'avait laissé une impression de gêne et de trouble que je n'avais pas voulu approfondir. J'avais préféré ne pas comprendre que d'affronter les révélations que je pressentais. Je cherchais des prétextes pour me rassurer, j'imputais à la longueur des phrases l'angoisse que j'avais éprouvée au contact de cet univers démesuré. Je n'avais pas compris, pas encore compris, mais je savais au fond que ce n'était qu'une question de temps ; une mystérieuse opération s'accomplissait en moi, à une profondeur où je n'étais jamais descendu. « L'art c'est l'amour, écrit Max Jacob

dans la préface au *Cornet à Dés*. Une œuvre d'art est une force qui attire, qui absorbe les forces disponibles de celui qui l'approche. Il y a ici quelque chose comme un mariage et l'amateur y joue le rôle de la femme. » Ici j'aimerais une distinction. L'amateur est souvent femme devant l'artiste, mais devant l'amateur, c'est parfois l'œuvre d'art qui est femme. On la rencontre un jour, on l'approche ; on s'en éloigne, « Quelle est donc cette femme ? » on désire, on craint, on recule le moment « du revoir »¹. On l'aime ? On veut la revoir pour *vérifier*. Illusoire vérification ; ce n'est que pour prendre conscience de son désir, désir obscur qui veut se manifester. Quand je relus Proust², la cristallisation s'était opérée. Mieux qu'aucune l'œuvre de Proust peut être traitée comme une femme, « femme dangereuse » (et « séduisants climats ») ! Les grandes dates de mes lectures³ : *Les*

1. Comme dit Jérôme. (Voir André Gide, *La porte étroite*).

2. L'occasion m'en fut donnée par Gaston Gallimard qui, en février ou mars 1922, me proposa de corriger les épreuves de *Sodome et Gomorrhe II*, besogne trop lourde pour Proust, déjà gravement malade.

3. Il y en eut d'autres moins importantes peut-être pour l'intelligence, mais autant pour la sensibilité. L'épisode de la Barricade dans *Les Misérables* (la mort d'Enjobras), un poème de Samain qui doit s'appeler *l'Idéal*, *La lumière qui s'éteint*, de Kipling et peut-être quelques pages du *Feu* de

Fleurs du Mal, Crime et Châtiment, Les Caves du Vatican, Sodome et Gomorrhe II. Proust et Baudelaire, le début de *Sodome II* me rappelait mes premiers enthousiasmes baudelairiens. L'évocation de la place de la Concorde et ce ciel rose où la Lune, justement considérée comme une déesse, brandit son croissant, cela me faisait songer à *La Voix* de Baudelaire. Et qu'on ne dise pas qu'il n'y a aucun rapport. D'abord, cela n'aurait pas d'importance. Ensuite, le rapport existant, non pas entre ces deux objets de mon admiration, mais entre les degrés de mon admiration pour les vers de Baudelaire et la phrase de Proust. Le souvenir de Baudelaire me guida dans l'œuvre de Proust. Proust et Baudelaire ont entre eux tant d'affinités. Proust a connu comme Baudelaire « les mortelles angoisses qui précèdent la mort »¹, la souffrance physique, la maladie et la mort « qui font des cendres, de tout ce feu... »

Barbusse. Plus tard, quand certains livres me révélèrent l'intellectualité, je m'irritai d'avoir été ému par des livres aussi directs, aussi proches du fait-divers, (surtout le Barbusse), mais un peu plus tard encore, je ris de mes scrupules, et si je demandai encore aux livres de grandes qualités esthétiques, je ne fus plus touché seulement par celles-ci et de certains livres (romans policiers, etc.) qui ne les possèdent guère, je fis longtemps, et je fais encore mes délices.

1. Proust : *A propos de Baudelaire.*

Il a comme lui le goût des puissantes caricatures, le goût des Lesbiennes. Dans cette lettre écrite à Jacques Rivière *A propos de Baudelaire* et publiée dans la *N. R. F.*, Proust rappelle que *Les Fleurs du Mal* devaient s'appeler d'abord les *Lesbiennes* et que le titre des *Fleurs du Mal* fut trouvé par Babou. Tous deux recherchent l'épithète rare : Celle de délicieux appliquée par Baudelaire au son de la trompette, comme le remarque Proust, avec la même « sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie » qu'il découvre dans cette application, le « bruit mystérieux » qui « sonne comme un départ » dans *le Chant d'Automne* des *Fleurs du Mal*, le rire d'Albertine (*Sodome et Gomorrhe*, II), qui sonne « comme les premiers ou les derniers accords d'une fête inconnue », ce rire qui évoque « les roses carnations, les parois parfumées contre lesquelles il semblait qu'il vînt de se frotter », ce rire, âcre, sensuel et révélateur comme une odeur de géranium » (géranium de Gomorrhe, muguet de Sodome). Il y a, entre eux, d'autres affinités, ce besoin de parler des Anges, compliqué chez Proust du besoin de leur comparer des domestiques, la théorie de Baudelaire sur la surprise et les effets de surprise si nombreux dans l'œuvre de Proust, truquée comme un vaudeville, la

légende : Baudelaire eut la sienne aussi : les paradoxes (moi qui suis le fils d'un prêtre, le jour où j'ai jeté ma maîtresse par la fenêtre, etc.), les cheveux bleus, le dîner en forçat au Café Anglais. Le satanisme¹ fut pour l'œuvre de Baudelaire ce que le snobisme a été pour celle de Proust : un ornement, un défaut. Le snobisme est d'ailleurs un défaut bien plus grand et sans doute l'œuvre de Proust est-elle moins noble, d'une qualité morale et intellectuelle moins élevée que celle de Baudelaire. On ne saurait dire cependant que Proust ait subi « l'influence » de Baudelaire (au sens péjoratif qu'on prête au mot influence). Tout ce que Baudelaire lui a donné, Proust (et il

1. Je parle ici du Satanisme un peu superficiel qui lui dicta certains vers qu'on aimerait mieux ne pas trouver dans *Les Fleurs du Mal*. Le « postulant infernal » de *Mon cœur mis à nu*, le « prêtre orgueilleux de la Lyre » fut aussi le prêtre d'un Satanisme plus réel et plus profond.

Le Diable en personne daignait répondre à ses appels :

*Et puis quelqu'un paraît que tous avaient nié,
Et qui leur dit, railleur et fier : « Dans mon ciboire,
Vous avez, que je crois, assez communié,*

A la joyeuse messe noire ?

*Chacun de vous m'a fait un temple dans son cœur ;
Vous avez, en secret, baisé ma fesse immonde !*

Reconnaissez Satan à son rire vainqueur,

Enorme et laid comme le monde !

C'est bien lui qu'on reconnaît. *Imprévu* par le monde mais que ceux qui ne sont pas du monde attendent toujours. « Il n'y a pas d'œuvre d'art sans collaboration du démon », dit André Gide.

n'a pas que cela, bien entendu), Proust l'a fait sien, grâce à ce que Balzac eût nommé « l'alchimie de la création ». L'auteur des *Fleurs du Mal* avait créé non seulement « au ciel de l'art un frisson nouveau », mais encore une note nouvelle dans la sensibilité de l'époque, « une note plaintive, une note bizarre ». Il me déplait de faire le prophète, mais on verra l'effet produit par la *Recherche du Temps Perdu*, dans quelques années, quand le poison aura pénétré. J'emploie le mot poison comme Proust emploie le mot vice à l'égard de Charlus et comme Sade emploie le mot crime à propos de la *Société des Amis du Crime*¹. Nous verrons Proust se résorber dans sa légende. De quel prestige déjà ne l'enveloppait-elle pas à mes yeux lorsque je corrigeais les épreuves de *Sodome II* !

Je ne pouvais séparer du texte que je lisais la plume à la main, avec une attention souvent mise en défaut par la beauté d'une phrase ou l'intérêt passionnant d'une réflexion, l'image de Marcel Proust, dans sa chambre de la rue Hamelin, chambre aux volets toujours fermés, où descendu déjà dans la nuit éternelle, courbé sur ce lit qui serait son lit de mort, il corrigeait, récrivait


1. Voir *Justine ou les Malheurs de la Vertu*.

son œuvre. Quelle tâche, accomplie par un mourant ! Proust se relevant dans l'agonie pour dicter des réflexions sur la mort, et le désordre de cette chambre funéraire :

*Les boîtes, les flacons, les précieux cahiers
Froissés entre les plis fiévreux des oreillers,
Et les livres épars sur les draps tachés d'encre...*

Voilà pour les jeunes gens de l'avenir un tableau qui ne le cède pas beaucoup au cabanon de Baudelaire, au réverbère de Nerval. Ils chercheront dans les cendres toujours incandescentes de Sodome la trace des pas de cet ange déchu — un véritable artiste, à qui l'humanité devra d'avoir élargi les cercles du Mal.

II

«  'ÉTRANGE humain » a créé un monde étrange. Étrange, puisqu'il ne rentre pas dans les conventions idéalistes qui régissent la société et limitent l'expression humaine.

Étrange, mais irréel ? Si nous sommes condamnés à vivre au milieu des apparences, ne nous hâtons pas de donner aux plus communes des brevets de réalité. Tout soumettre à notre examen, mais surtout ne pas trop accorder d'importance au résultat. Les personnages de Proust sont entourés par une atmosphère de rêve. On sort de la vie comme on peut. Il y a plusieurs manières de passer une mauvaise nuit. La manière forte, la pensée du suicide conseillée par Nietzsche. Le rêve est une autre ressource, une autre façon de sortir de la vie. On ne rêve pas à volonté, heureusement,

cette *volonté* prétendue n'étant le plus souvent que l'habitude d'accepter sans murmurer les *réalités* positives les plus étroites et seulement celles-là ; mais on peut créer en soi un état favorable au rêve, soit en faisant le vide dans son esprit, soit au contraire en y faisant régner la plus haute tension ; enfin en observant les conditions particulières, morales, intellectuelles (et physiques aussi), dans lesquelles se produisent les rêves et en essayant de les réunir. On arrive à se guider dans le rêve, on ne s'étonne plus d'y voir les formes interverties, les valeurs changées, abolies, les sentiments libres ; dans l'univers flou du sommeil, sous ce climat extrême, tout peut fleurir.

« La race qui l'habite, comme celle des premiers humains est androgyne. Un homme y apparaît au bout d'un instant sous l'aspect d'une femme. Les choses y ont une aptitude à devenir des hommes, les hommes des amis et des ennemis ¹. »

Peu à peu, les « aptitudes » du rêve vous deviennent plus familières, tout ce qui s'y passe vous paraît bientôt simple et naturel, surtout, bien entendu, si vous n'accordez pas trop de créance à la vie. D'ailleurs, que

1. *Sodome et Gomorrhe*, II, ***.

l'esprit ne regimbe pas, la seconde vie du rêve n'est pas plus dénuée de signification que la première, que l'autre vie, la vie consciente. L'univers de la veille n'a que des dimensions idéales et la clef des songes ouvre dans notre esprit plus de chambres secrètes que les lourdes clefs de la logique. Ce n'est pas que ces chambres soient un logement commode. Mais si l'on examine les « premiers principes », si l'on refuse ces « données » de l'intelligence qui n'en sont d'ordinaire que les « reçues », ce n'est pas qu'on espère trouver quelque quiétude dans ce refus, ni dans cet examen, ni dans l'acceptation universelle, ni dans la soumission à l'Inconscient. L'inquiétude est un air raréfié que ne peuvent respirer tous les hommes. Presque tous font des rêves¹, mais la plupart n'y voient que symboles puérils ou puériles conséquences physiologiques. A supposer qu'on fasse tel rêve parce qu'on a mal à l'estomac, cela n'ôte rien à la valeur intrinsèque du rêve. La grande erreur est de ne jamais le considérer sérieusement, à la lettre (et dans l'esprit),

1. Et surtout ceux qui ont une vie consciente bien réglée, ceux qui ferment leur porte au hasard. Est-ce le hasard qui veut prendre un dédommagement ? Encore une déduction positive. Ne saurait-on s'élever au-dessus du terrain « logique » et jeter sur l'armée ennemie les grenades en fleur de la poésie ?

erreur qui s'étend à la pensée, rectifiée et assimilée selon de grossiers besoins. Mais doit-on s'étonner que dans l'obscurité du rêve et de la vie, les hommes prennent des vessies pour des lanternes ?

« Si nous rêvions toutes les nuits la même chose, dit Pascal, elle nous affecterait autant que ce que nous voyons tous les jours » et dénombrant les principales forces des pyrrhoniens... « Personne n'a l'assurance, hors de la foi, s'il veille ou s'il dort, vu que durant le sommeil, on croit veiller aussi fermement que nous faisons ; on croit voir les espaces, les figures, les mouvements ; on sent couler le temps, on le mesure, et enfin on agit de même qu'éveillé, de sorte que la moitié de la vie se passant en sommeil, par notre propre aveu, où, quoiqu'il nous en paraisse, nous n'avons aucune idée du vrai, tous nos sentiments étant alors des illusions, qui sait si cette autre moitié de la vie où nous pensons veiller n'est pas un autre sommeil un peu différent du premier, dont nous nous éveillons quand nous pensons dormir ? »

Proust a écrit sur le sommeil et les rêves, des réflexions aussi « effarantes », pour employer une épithète pascalienne¹, que celles de Pascal :

1. Le silence des espaces infinis, etc.

« un sommeil de plomb, il semble qu'on soit devenu, soi-même, pendant quelques instants après qu'un tel sommeil a cessé, un simple bonhomme de plomb. On n'est plus personne. Comment, alors, cherchant sa pensée, sa personnalité comme on cherche un objet perdu¹, finit-on par retrouver son propre moi plutôt que tout autre ? Pourquoi, quand on se remet à penser, n'est-ce pas alors une autre personnalité que l'antérieure qui s'incarne en nous ? On ne voit pas ce qui dicte le choix et pourquoi, entre les millions d'êtres humains qu'on pourrait être, c'est sur celui qu'on était la veille qu'on met juste la main². »

Plus loin, il va jusqu'à cette hypothèse, d'ailleurs très défendable :

« La résurrection au réveil — après ce bien-faisant accès d'aliénation mentale qu'est le sommeil — doit ressembler au fond à ce qui se passe quand on retrouve un nom, un vers, un refrain oublié³. Et peut-être la résurrection de l'âme est-elle concevable comme un phénomène de mémoire⁴. »

Hors de la foi, disait Pascal. *Hors de la*

1. *L'objet perdu* que M. Jacques Maritain et ses amis croient avoir retrouvé.

2. *Le côté de Guermantes*, I.

3. Au reste, on ne sait pas ce qui se passe.

4. *Le côté de Guermantes*, I.

foi, tout est possible. En lisant ces réflexions de Proust n'a-t-on pas l'impression que le « mystère de la personnalité » va être enfin éclairci (cela me rappelle la dame de chez Mme S. : L'inconscient, je voudrais tant le connaître). Impression fausse évidemment, mais il doit suffire à l'artiste d'agiter des questions, de soulever des idées importantes, tant pis si elles retombent sur les pieds des curieux. D'ailleurs, peut-être est-il possible d'établir une sémantique des rêves, un langage « onéirocritique », une convention. Si les mots sont des signes, c'est grâce à nous qui leur avons donné un sens. Entre parenthèses, ce n'est pas toujours ce que nous avons fait de mieux.

On pourrait essayer de donner une signification aux rêves, le temps simplement de se reprendre et pour que leur privilège mystérieux fût supprimé, on commencerait ensuite à les regarder sans crainte comme les mots dont nous osons maintenant relever la robe d'innocence, cette robe tissée jadis par nos mains oubliées. Mais si je rêve par exemple que j'affirme à Alfred de Musset qu'il est mort âgé de 47 ans, étant né en 1810 et mort en 1857, et non pas âgé de 45 ans, comme il me le soutient, on dira que cet exemple unique n'a pas de valeur, que je ne referai

peut-être jamais le même rêve ; mais (sans invoquer ici le langage chinois) la signification du langage est toujours plus ou moins secrète et arbitraire. La diversité des rêves n'est pas un obstacle à leur interprétation. Tout ce qui affecte notre esprit durant l'état de veille, et soumis à la même diversité, fait cependant l'objet d'études assez sérieuses. Ne pourrait-on, en ce qui concerne les rêves, noter des exemples particuliers : le rêve, les conditions dans lesquelles il se produit, les réflexions qu'il inspire au sujet ; pourquoi ne pas essayer dans les asiles d'aliénés, dans les maisons de santé ? L'usage a changé le sens du mot aliénation appliqué à l'esprit. Et l'esprit, fût-il affaibli par un changement, il n'en serait que plus intéressant de l'observer. Les quelques réflexions valables qu'on a pu faire sur la personnalité, c'est en étudiant ses états seconds, ses fuites, ses éclipses. Il y a pour cette étude des champs infinis : les œuvres d'art des fous, les rêves.

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors ». Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais

avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire ; mais ces réflexions avaient pris un tour particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint ¹. »

C'est l'ouverture ². Le héros s'échappe de son corps endormi et nous invite à le regarder dormir. Lui-même penché sur son propre sommeil en note les mouvements et les variations, avec beaucoup de naturel. Il se croit une église, un quator, la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint. C'est tout simple pour lui, non seulement de se croire, mais encore d'être la rivalité, le quator, l'église, même quand il s'éveille, cela reste simple. Sans doute peut-on dire qu'il ne se croit l'Église, etc., que parce qu'il ne l'est pas

1. *Du côté de chez Swann*, *.

2. La lecture et l'histoire, la musique, l'architecture des cathédrales, l'auteur reprendra bien souvent, au cours du *Temps perdu*, ces thèmes d'exaltation qui lui sont chers. Il s'en servira pour introduire des personnages, pour les annoncer, pour exposer des idées, décrire des sentiments ; il construira sur ces motifs (et sur quelques autres) tel ou tel morceau qui, sans eux, aurait l'air d'une digression ; on les retrouvera sous des formes diverses (les livres de M^{me} de Sévigné, la « petite phrase » de la Sonate, l'église de Balbec, etc.), dans les images, dans la peinture des sensations.

Le lecteur obsédé ne pourra plus les oublier.

et que ni l'église, etc., ne peuvent avoir conscience de leur nature ou (en lui accordant l'impossible) ne peuvent avoir de leur nature la même conscience qu'il en a. Mais laissons-nous aller au charme de ces souvenirs de Combray. Combray ! on imagine un moyen-âge à la Claudel, une petite ville de l'Est, du côté de Laon. Combray, c'est la Champagne, la Bourgogne, la Normandie, c'est la province, toute la province française, excepté peut-être celle du Midi où l'air est plus lourd, le ciel plus bleu. Léonie, Françoise, Eulalie, la grand'mère se promenant sous la pluie, le grand-père et son petit verre de cognac, la mère et le baiser du soir, ces fantômes ont la vie secrète et profonde qu'il faut pour résister aux premiers assauts du temps. Les jeunes gens, plus tard, dans le jardin public des petites villes, en parleront peut-être aussi familièrement qu'ils parlent, je suppose, de la sévère M^{lle} Lamercier ou du grand-père Gagnon avec son « caractère dans le genre de Fontenelle ». Mais non, ils parlent plutôt de la promenade de Jean-Jacques avec M^{lle} de Graffenried et M^{lle} Galley, du bouquet de cerises jeté dans le sein, ou de la chambre de M^{me} de Rénal, des « lieux enchanteurs » où le jeune Fabrice rêvait à la Sansevérina, cette « femme charmante ». Hé bien, s'ils

veulent, mes jeunes gens futurs auront Odette et ses catleyas, sans compter Gilberte, ni les jeunes filles en fleurs. Et je ne doute pas qu'aujourd'hui déjà des fervents disent entre eux « faire catleya » pour « faire l'amour ».

Combray, « nom de pays : le nom ». Les noms, encore un dada de Proust. « Lisez l'indicateur Chaix », disait-il à Gaston Gallimard. Il aime les noms pour eux-mêmes, mais cet amour inquiet est curieux de leur passé, du passé, du « cher passé » ; les valse de 1900 vous reviennent aux lèvres. Mais Combray nous avait ramené plus en arrière : Le moyen-âge et la tentation d'appliquer à n'importe quoi l'épithète de médiéval. Plusieurs fois la façon dont Proust parle de l'âme du peuple et de l'art populaire nous donnera cette tentation. Je m'égare, en suivant Proust quel plaisir de s'égarer. Ne faut-il pas maintenant, comme lui, citer Racine :

*Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée et perdue.*

Pour emprunter encore à Max Jacob l'analogie entre l'art et l'amour, mais en donnant cette fois le rôle de la femme à l'artiste, à une telle Phèdre, quel Hippolyte aurait le cœur de résister ? Continuons, cette ridicule afféterie

ne messied pas toujours lorsqu'il s'agit de l'ami et de « l'admirateur » du comte de Montesquiou. Nous croyons le voir

dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.

Et comme dit Baudelaire, dans cette pièce qu'il aimait tant :

Ses bras vaincus jetés comme de vaines armes ;

Ses armes, il semble vous les offrir. Le professeur Brichot, ornement du salon Verdurin, dirait, je pense : « Mais c'est à la manière de l'adjudant Léonidas engageant ce bon loufoque de Xerxès, qui prétendit enchaîner Thétis, à venir les prendre ». Proust a l'air de se livrer, mais il se reprend vite. Joint à cet incessant besoin de s'exhiber, nous trouverons toujours chez lui un désir de mensonges, de détours secrets, un autre besoin de se cacher, de fuir (la fin de l'art, c'est d'exprimer simultanément les « contrariétés naturelles » qu'il « réveille dans le cœur de l'homme »)¹. Lui aussi, ou le narrateur, avec lequel il se confond, est comme Albertine, un

1. L'imagination ne saurait inventer tant de diverses contrariétés qu'il y en a naturellement dans le cœur de l'homme. La Rochefoucault, *Maximes*.

être de fuite » et comme le violoniste Morel, il aime à présenter de sa vie « une image enténébrée ». Il s'entoure de mystère et d'obscurité, parle brusquement d' « un ami » que nous ne connaissons pas, d' « une affaire », d'une jeune fille rencontrée au dernier bal de la saison. Quelle jeune fille ? Quelle affaire ? Quel ami ? Après tant de confidences, nous sommes surpris qu'il ait encore des secrets pour nous, cela nous fait de la peine. Surprises, brusques révélations :

« Je cessais du reste d'aller dans cette maison (une maison de passe où son ami Bloch l'avait amené) parce que, désireux de témoigner mes bons sentiments à la femme qui la tenait et avait besoin de meubles, je lui en donnai quelques-uns, notamment un grand canapé — que j'avais hérité de ma tante Léonie. Je ne les voyais jamais car le manque de place avait empêché mes parents de les laisser entrer chez nous et ils étaient entassés dans un hangar. Mais dès que je les retrouvai dans la maison où ces femmes se servaient d'eux, toutes les vertus qu'on respirait dans la chambre de ma tante à Combray, m'apparurent, suppliciées par le contact cruel auquel je les avais livrées sans défense ! J'aurais fait violer une morte que je n'aurais pas souffert davantage. Je ne retournai plus

chez l'entremetteuse, car ils me semblaient vivre et me supplier, comme ces objets en apparence inanimés d'un conte persan, dans lesquels sont enfermées des âmes qui subissent un martyre et implorent leur délivrance. D'ailleurs, comme notre mémoire ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est renversé, je me rappelai seulement beaucoup plus tard que c'était sur ce même canapé que bien des années auparavant j'avais connu pour la première fois les plaisirs de l'amour avec une de mes petites cousines avec qui je ne savais où me mettre et qui m'avait donné le conseil assez dangereux de profiter d'une heure où ma tante Léonie était levée ¹. »

Nous avons presque envie de nous fâcher. Quelle petite cousine ? Et quand cela s'est-il passé ? Comment ? Pourquoi nous avait-il caché cela ? Il est d'ailleurs assez discret, pour ce qui touche la vie sexuelle de son enfance. A peine nous dit-il un mot de cette petite pièce qui sentait l'iris et le cassis sauvage et « destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire » (s'agit-il de ce que Mallarmé nommait « des lieux les absolus lieux » et le

1. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *.

professeur Cottard « les water » ou « le buen retiro » ?), celle qui servait de refuge à toutes ses occupations « qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté ». Il est à présumer que les « plaisirs solitaires » devaient tenir une grande place dans la vie du narrateur, cependant, jusqu'ici, c'est, je crois, la seule fois qu'il y fasse allusion. Il raconte ses nuits chastes, ses insomnies, la visite de sa mère et ce baiser quotidien, viatique si nécessaire à son repos que, lorsqu'il y a du monde à dîner et qu'elle n'a pas pu venir, il écrit à sa mère pour la supplier de monter un instant près de lui. Angoisses d'enfant nerveux, d'enfant gâté, en les retraçant, il nous rappelle toutes celles que nous avons pu éprouver. Un écrivain qui sait bien parler de lui nous fait penser à nous-mêmes et sous le charme de l'art, nous trouvons dans nos propres sentiments, et si différents qu'ils puissent être, un certain air de ressemblance ou une opposition marquée, enfin quelque rapport avec les sentiments de l'auteur : « Tel a été, dit Benjamin Constant, le tableau que j'ai voulu tracer dans *Adolphe*. Je ne sais si j'ai réussi ; ce qui me ferait croire au moins à un certain mérite de vérité, c'est que presque tous ceux de mes lecteurs que j'ai rencontrés m'ont parlé

d'eux-mêmes comme ayant été dans la position de mon héros. »

Proust sait peindre les plus troubles sensations, il retrouve leur réalité et son art est si subtil qu'il ne les altère pas :

« Quelquefois, comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginais que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. Le reste des humains m'apparaissait comme bien lointain auprès de cette femme que j'avais quittée il y avait quelques moments à peine ; ma joie était chaude encore de son baiser, mon corps courbaturé par le poids de sa taille. Si, comme il arrivait quelquefois, elle avait les traits d'une femme que j'avais connue dans la vie, j'allais me donner tout entier à ce but : la retrouver, comme ceux qui partent en voyage pour voir de leurs yeux une cité désirée et s'imaginent qu'on peut goûter dans une réalité le charme du songe ¹. »

On pourrait citer ici le mot de Baudelaire à propos de Gautier, c'est bien plutôt

1. *Du côté de chez Swann*, *.

pour Marcel Proust que l'inexprimable n'existe pas. Le « reste des humains », à nous aussi nous apparaît comme bien lointain devant ces créatures de rêve. Et quelle troublante question : quand la femme n'avait pas les traits d'une femme qu'il avait connue dans la vie, *qui* était-elle ? d'où venait-elle ? Devait-il un jour la revoir ? La vie morale, la figure des êtres et des choses, nous n'en avons qu'une étroite vision, c'est pourquoi, au premier abord, l'œuvre de Proust semble irréelle et invraisemblable. Tout au plus pourrait-on dire qu'il y règne une certaine folie (et encore ! n'est-ce pas un propos dicté par cette « raison » que nous n'avons vraiment pas besoin de conduire pour qu'elle suive son petit bonhomme de chemin) ; chez Proust, la vie extérieure n'a pas cette « crédibilité », cette apparence de vérité que nous trouvons dans les *Liaisons dangereuses* ou dans *Le Rouge et le Noir*, il rompt avec les conventions tacites respectées jusqu'ici par tous les grands écrivains psychologiques (et sans doute on trouvera utile de dégager des conventions nouvelles de son œuvre pour tous ceux qui ne peuvent se passer de critères et de points d'appui). Il y a aussi une certaine disproportion entre la figure si profonde et si étendue de ses héros et la forme qu'il donne au monde.

Comme chez certains Primitifs et chez certains peintres modernes, la perspective n'obéit pas à ces prétendues lois qu'on lui a imposées. Dans ses fragments les plus heureux : *Un Amour de Swann, Maladie de ma grand'mère... Sa mort, Première Apparition des Hommes-Femmes*, surtout dans l'*Amour de Swann* écrit par exception selon les conventions chronologiques du roman, on s'étonne de l'ordre que Proust était capable de suivre, lorsqu'au coin de la page la plus « raisonnable », une observation bizarre vous retient. D'abord cela fait songer « à ces soirées où les médecins invitent leurs malades, lesquels tiennent des propos fort sérieux, ont de très bonnes manières et ne montreraient pas qu'ils sont fous s'ils ne vous glissaient à l'oreille en vous montrant un vieux monsieur qui passe : « C'est Jeanne d'Arc ¹ ». Mais qui peut le plus peut le moins et *vice versa*. Proust conduisait si bien sa raison parce qu'il savait la conduire jusqu'où il voulait, et quand il le voulait, s'en délivrer.

*
* *

Un rêve peut vous révéler vos véritables sentiments. Swann, amoureux et jaloux

1. *La Prisonnière*, **.

d'Odette de Crécy, cocotte élégante qui est comme Albertine quoique à un moindre degré, un « être de fuite », la revoit en rêve quelque temps après leur rupture.

« Il se promenait avec M^{me} Verdurin, le docteur Cottard, un jeune homme en fez qu'il ne pouvait identifier¹, le peintre, Odette, Napoléon III et mon grand-père sur un chemin qui suivait la mer et la surplombait, de sorte qu'on montait et redescendait constamment... »

Dans les *Jeunes Filles en fleurs*, le narrateur s'étant brouillé avec Gilberte Swann parce qu'il craint de souffrir en continuant à l'aimer (quel raffinement de perversion montre un tel souci, chez un être aussi profondément atteint de sadisme et de masochisme intellectuel, c'est d'ailleurs le motif *officiel* qu'il se donne à lui-même ; il y en a d'autres plus confus, et sans doute entre autres cette pénétrante tristesse qu'il éprouve un soir de premier janvier en découvrant que le « jour de l'an » fait partie de l'année et n'est pas hors du temps) se décide à rester en froid, bien qu'il imagine constamment qu'elle va lui écrire, lui demander pardon et lui demander de l'épouser, à cause d'un rêve où il voit

1. C'était lui-même.

« un ami inconnu » agir envers lui « avec une grande fausseté ». A la fin de son rêve, Swann reconnaissait dans Napoléon III ce Forcheville avec qui sa maîtresse l'avait trompé ; le narrateur n'a pas de peine à démasquer l'ami trompeur : c'est la jeune fille qu'il aime et qu'il ne reverra plus.

Étant, lui aussi, brouillé avec sa maîtresse, le maréchal-des-logis Saint-Loup, ami du narrateur, rêve qu'il est à la campagne et qu'il y a dans la maison un « lieutenant très riche et très vicieux » qui désire beaucoup son amie et ayant entendu « les cris intermittents et réguliers qu'avait l'habitude de pousser sa maîtresse aux instants de volupté », il songe, en s'éveillant, à lui téléphoner pour se réconcilier avec elle.

Voilà trois fois que le rêve intervient dans des brouilles amoureuses. Swann, le narrateur et Saint-Loup, ayant rompu avec la femme qu'ils aiment ne veulent plus songer à elle qu'en l'imaginant, après leur séparation, telle qu'elle devrait être pour leur causer le moins possible d'inquiétude et de tourment, mais leur inconscient, sans doute mieux averti qu'eux-mêmes, repousse tout compromis. Swann apprend les mensonges d'Odette, le narrateur connaît la fausseté et la légèreté de Gilberte, Saint-Loup n'ignore plus les

trahisons de sa maîtresse. « On ne peut bien décrire la vie des hommes, si on ne la fait baigner dans le sommeil où elle plonge et qui, nuit après nuit la contourne comme une presqu'île est cernée par la mer¹. »

Les rêves font partie intégrante de la vie et Proust les emploie, avec autant de bonheur que Dostoïevski, comme une matière aussi précieuse et plus élastique. Il a cherché ces « métaux inconnus », ces « perles de la mer » dédaignées par M. Maurras², dans les abîmes du sommeil ; il écoutait, durant ces nuits où l'esprit cherche et parvient à s'entendre :

*Le doux bruit du sommeil déjà plus incertain,
Et, roulant sur la grève humide du matin,
Un mot mystérieux que le langage ignore...*

Tel que le mot Aias entendu dans un rêve par le père du narrateur et qui « avait immédiatement signifié : « Prends garde d'avoir froid », sans aucun doute possible. » Le narrateur laisse volontiers le sommeil augmenter sa vie et suit l'allure des rêves. Il dort quand sa mère vient lui apprendre la mort de sa grand'mère, qu'il aimait tant :

« — Pardonne-moi de venir troubler ton sommeil, me dit-elle.

1. *Le côté de Guermantes*, I.

2. Voir Charles Maurras : *Anatole France politique et poète*.

— Je ne dormais pas, répondis-je en m'éveillant¹. »

Il verra en dormant Venise « fabuleux jardin de pierre » où il désire aller depuis si longtemps. C'est en rêve que lui apparaît sa grand'mère, qu'il n'a pas assez pleurée quand elle est morte (encore un tour de l'Inconscient, probablement). A Balbec où il est en vacances, le soir de son arrivée, dans la chambre haute qui sent le vétiver :

« Bouleversement de toute ma personne. Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux². »

Il va revoir cet « être qui vient à son secours », quand il aura réussi enfin à s'endormir, à « s'embarquer sur les flots noirs de son propre sang. » Embarquement pour le sommeil ou pour la mort. N'y a-t-il pas, là encore, un souvenir de Baudelaire :

1. *Le côté de Guermantes*, II.

2. *Sodome et Gomorrhe*, II, **.

*Nous nous embarquerons sur la mer des Ténèbres,
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager.*

Un être plus purement aimé et plus maternel encore que le « spectre » du *Voyage*, que les amantes-mères de Baudelaire attend le narrateur sur la rive inconnue :

*A l'accent familier nous devinons le spectre,
Nos Pylades là-bas tendent les bras vers nous.
« Pour rafraîchir ton cœur, nage vers ton Electre ! »
Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.*

Il semble qu'on retrouve le même accent dans ces phrases si tristes et si belles : « Mon Dieu, comme elle doit être malheureuse dans cette petite chambre qu'on a louée pour elle, aussi petite que pour une ancienne domestique, où elle est toute seule avec la garde qu'on a placée pour la soigner ». « Dis-moi ce n'est pas vrai que les morts ne vivent plus » — l'expression d'un même désespoir. Peut-on exprimer un sentiment qu'on éprouve réellement et profondément ? Que dire et cette *réalité* n'est-elle pas dérisoire ? On écrit aussi bien pour se débarrasser de certaines idées et de certains sentiments que pour mieux s'en imprégner. Baudelaire croyait en Dieu, il avait l'âme d'un chrétien et d'un catholique ; la mère de Proust était, dit-on, de race juive (comme celle de Montaigne), lui

était athée, son œuvre entière est athée. Mais cette absence de Dieu que remarquait M. Mauriac nous prive moins que l'indifférence avec laquelle l'auteur la supporte. J'écrivais ailleurs, à propos d'André Gide : « l'homme de Gide ne reconnaît pas la créance eucharistique » et j'aurais dû ajouter, telle que les huissiers du Temple la lui présentent, grossie par toute une procédure de sacristie, mais encore cet homme opposé à « l'homme classique », si, après avoir débattu, il refuse d'endosser une créance dont il allèguera, justement peut-être, n'avoir pas touché le montant, encore ne l'ignore-t-il pas, cette créance si complètement dédaignée par Proust. Rien à payer, ni à Dieu, ni à personne. QUELQU'UN réclamerait-il ? Alors, dit le vieux Karamazov, tout est permis ? Tout est permis. Jacques Rivière a comparé l'œuvre de Proust aux œuvres du xvii^e siècle. Certes, Proust n'a aucune visée transcendente, mais il néglige complètement le « critérium », la base des œuvres du xvii^e siècle, « ce qui faisait, dit M. Massis, appeler basses les parties basses ». Le critérium était-il aussi absolu que semble le croire M. Massis ? Ce n'est pas sûr et sans doute n'exerçait-il absolument sa rigueur que sur la forme des œuvres ; malgré l'ordre apparent qui règne en leurs

écrits, Racine, Pascal ont été inquiets et troublés. Si, par « la modestie du dessein », l'œuvre de Proust se rapproche des œuvres « classiques », elle est romantique par la composition (l'ordre des sensations substitué à l'ordre chronologique), la singularité des sentiments, la vivacité des peintures, l'étendue et la diversité des personnages (qui ne sont pas limités, fermés, uniques), la liberté du style. Montaigne est devenu « classique » malgré cette liberté de style et de pensée qui l'ont fait mépriser par les écrivains du xvii^e siècle, sauf quelques-uns, dont Saint-Simon, « classique » aussi malgré sa furieuse « individualité ». Proust aussi sera classique, Baudelaire l'est déjà ; d'ailleurs le sens du mot classique s'est élargi. Dire les « classiques français » et sous-entendre les « classiques étrangers », c'est reconnaître que la qualité de classique ne s'applique pas nécessairement aux seules œuvres inspirées par l'esthétique et l'éthique du siècle de Louis XIV.

« Baudelaire, dit Laforgue, ne prit pas l'air inspiré. » Sans doute si l'on entend par « air inspiré » l'attitude prophétique d'un Hugo dans ses mauvais jours, cependant bien qu'il n'ait pas pris l'air inspiré ou précisément parce qu'il n'a pas pris l'air inspiré, Baudelaire nous a fait d'importantes révélations,

celles de Proust ont un intérêt presque égal ; il peut nous les livrer à la hâte et sous la forme de simples renseignements. Proust a déroulé son œuvre sur le plan du relatif, Baudelaire recherchait l'Absolu (il aurait mis une majuscule).



Revenons à la grand'mère. Elle apparaît encore au narrateur, certain jour que, cédant aux sollicitations de sa mère, il est allé s'étendre sur la plage et s'est endormi. Cette fois, elle est abattue, mécontente : le chagrin de son petit-fils commence à diminuer, celui-ci l'apprendra bientôt par ses rêves. Il voit toujours sa grand'mère malade, « mais en voie de se rétablir », il l'assure qu'elle est guérie pour toujours. Les paroles qu'elle prononce « ne sont plus qu'une réponse affaiblie, docile, presque un simple écho du narrateur et elle n'est plus « qu'un reflet » de sa propre pensée.

En rêve encore, un philosophe norvégien qu'il a rencontré à la Raspelière, campagne des Verdurin, lui apprend une « opinion de M. Bergson » sur les souvenirs et la mémoire :

« Nous possédons tous nos souvenirs, sinon la faculté de nous les rappeler... Mais qu'est-

ce qu'un souvenir qu'on ne se rappelle pas. Ou bien allons plus loin. Nous ne nous rappelons pas nos souvenirs des trente dernières années ; mais il nous baignent tout entiers ; pourquoi alors s'arrêter à trente années, pourquoi ne pas prolonger jusqu'au-delà de la naissance cette vie antérieure. Du moment que je ne connais pas toute une partie des souvenirs qui sont derrière moi, du moment qu'ils me sont invisibles, que je n'ai pas la faculté de les appeler à moi, qui me dit que dans cette *masse* inconnue de moi, il n'y en a pas qui remontent à bien au-delà de ma vie humaine. Si je puis avoir en moi et autour de moi tant de souvenirs dont je ne me souviens pas, cet oubli (du moins oubli de fait puisque je n'ai pas la faculté de rien voir) peut porter sur une vie que j'ai vécue dans le corps d'un autre homme, même une autre planète. Un même oubli efface tout. Mais alors que signifie cette immortalité de l'âme dont le philosophe norvégien affirmait la réalité. L'être que je serai après la mort n'a pas plus de raison de se souvenir de l'homme que je suis depuis ma naissance, que ce dernier ne se souvient de ce que j'ai été avant elle ¹. »

1. *Sodome et Gomorrhe*, II, ***.

D'où viennent les rêves du narrateur, empreints d'une si affreuse et si particulière angoisse ?

Il n'est point poursuivi par un assassin, écrasé par un train, il ne tombe pas du haut d'un escalier ou d'une montagne, il a d'autres cauchemars qui diffèrent des cauchemars à forme banale, surtout par leur nature et aussi par leurs conditions. « Les cauchemars avec leurs albums fantaisistes, où nos parents qui sont morts viennent de subir un grave accident qui n'exclut pas une guérison prochaine. En attendant nous les tenons dans une petite cage à rats, où ils sont plus petits que des souris blanches et couverts de gros boutons rouges, plantés chacun d'une plume, nous tiennent des discours cicéroniens ¹. »

... ou bien il a peur en prolongeant sa promenade « dans une avenue entièrement noire où il entend passer des rôdeurs ».

« Tout à coup une discussion s'élevait entre un agent et une de ces femmes qui exerçaient souvent le métier de conduire et qu'on prend de loin pour de jeunes cochers. Sur son siège entouré de ténèbres, je ne la voyais pas, mais elle parlait et dans sa voix je lisais les perfec-

1. *Le côté de Guermantes*, I.

Ces rats, ces souris blanches, tout cela pourrait devenir des emblèmes érotiques singuliers et terrifiants.

tions de son visage et la jeunesse de son corps. Je marchais vers elle, dans l'obscurité pour monter dans son coupé avant qu'elle ne repartit. C'était loin. Heureusement, la discussion avec l'agent se prolongeait. Je rattrapais la voiture encore arrêtée. Cette partie de l'avenue s'éclairait de réverbères. La conductrice devenait visible. C'était bien une femme, mais vieille, grande et forte, avec des cheveux blancs s'échappant de sa casquette, et une lèpre rouge sur la figure »¹.

Ces rêves, si parfaitement évoqués, ressemblent à ceux de l'écrivain Bergotte. Bergotte va mourir, il souffre d'insomnies et de cauchemars qui lui semblent se passer non pas en lui-même, mais autour de lui, dans sa chambre. Copions encore ce passage de la *Prisonnière* :

« Longtemps il avait aimé les rêves, même les mauvais rêves, parce que grâce à eux, grâce à la contradiction qu'ils présentent avec la réalité qu'on a devant soi à l'état de veille ; ils nous donnent, au plus tard dès le réveil, la sensation profonde que nous avons dormi. Mais les cauchemars de Bergotte n'étaient pas cela. Quand il parlait de cauchemars, autrefois, il entendait les choses désagréables qui

1. *La Prisonnière*, *.

se passaient dans son cerveau. Maintenant, c'est comme venu du dehors de lui qu'il percevait une main munie d'un torchon mouillé qui, passée sur sa figure par une femme méchante, s'efforçait de le réveiller, d'intolérables chatouillements sur les hanches, la rage — parce que Bergotte avait murmuré en dormant qu'il conduisait mal — d'un cocher fou furieux qui se jetait sur l'écrivain et lui mordait les doigts, les lui sciait. Enfin dès que dans son sommeil l'obscurité était suffisante, la nature faisait une espèce de répétition sans costume de l'attaque d'apoplexie qui l'emporterait : Bergotte entraînait en voiture sous le porche du nouvel hôtel des Swann, voulait descendre. Un vertige foudroyant le clouait sur sa banquette, le concierge essayait de l'aider à descendre, il restait assis ne pouvant se soulever, dresser ses jambes, il essayait de s'accrocher au pilier de pierre qui était devant lui, mais n'y trouvait pas un suffisant appui pour se mettre debout ¹. »

La nature a changé de théâtre, ce n'est pas sous la porche de l'hôtel des Swann que la Mort vint chercher le « divin vieillard » en qui l'on a voulu reconnaître quelques

1. *La Prisonnière*, *.

traits d'Anatole France — avec qui Marcel Proust fut lié dans sa jeunesse comme le narrateur avec Bergotte. La mort de Bergotte, une des meilleures réussites de Proust avec la mort de la grand'mère, celle-ci plus composée, plus « morceau détaché » admirable d'ailleurs, malgré son caractère anthologique ¹ — certaines œuvres, en dépit du suffrage universel, restent dignes du suffrage des « happy few ». La mort de Bergotte est d'une conception moins pure peut-être, mais aussi moins étroite. Le narrateur l'apprend pendant qu'Albertine est chez lui ²

1. A ce propos, signalons que Proust est déjà dans les anthologies scolaires. J'espère que M. Fernand Vandérem sera content. Un livre de lectures choisies (brevet élémentaire) publié chez Armand Colin, donne une page des *Jeunes Filles*, description de pommiers en fleurs, c'est un de ces tableaux à la japonaise, très « artiste » (comme l'entendaient les Goncourt) qui abondent dans son œuvre et n'en sont pas la meilleure partie. Ce siècle est moins docile que le précédent et sans doute les « descriptions » de Proust n'imposeront pas leur modèle ennuyeux, comme le firent naguère celle de Chateaubriand.

2. Ce qui a scandalisé bien des gens, y compris M. François Mauriac : « Qu'une jeune fille du monde comme Albertine vienne habiter chez un jeune homme seul » (*N. R. F.* du 1^{er} avril 1924, notes). Et d'abord de quel « monde » est Albertine, entretenue comme une grue et dont la tante semble ne pas ignorer les déplacements galants. Et puis, soyons justes, M. Mauriac le reconnaît, cela nous est bien égal. Mais M. Georges Barbier écrit dans un journal mondain (*Gazette du Bon ton*, avril 1924) que ces « anomalies » (la présence d'Albertine chez le narrateur, etc.), « s'expliquent merveilleusement quand l'on (*sic*) s'aperçoit qu'Albertine est un

et cette mort prend place au milieu des mensonges et des « recoupements » de leur vie commune. L'atmosphère différente où nous la voyons transportée lui ôte tout idéalisme conventionnel. La mort de quelqu'un, c'est

jeune homme, un petit ami pauvre et peu scrupuleux, dont l'auteur a changé le sexe par caprice, etc. ». C'est possible, cependant cette « révélation » me paraît incomplète et hâtive, sans doute une « vie intime » de Proust serait précieuse à bien des égards, mais pourrait-on la publier déjà ? Ce que nous dit M. Barbier explique-t-il comme il le croit les « anomalies » de l'œuvre de Proust ? En supposant que ce qu'il dit soit absolument exact, il se peut que Proust n'y ait nullement pensé et qu'il ait construit son personnage d'Albertine sans en changer le sexe. Un tel changement répondrait, je le sais bien, à ce besoin de fuite et de détours secrets qu'il eut toujours, mais il m'apparaîtrait plus vraisemblable dans la « splendide jeune fille » qui monta dans le tortillard à Saint-Pierre-des-Iles (*Sodome et Gomorrhe*, II, **). Cette jeune fille sitôt dans le wagon, baisse un carreau et allume une cigarette. Sans doute fumer en wagon et baisser un carreau, cela n'appartient pas spécifiquement au genre masculin — (nous ne poserons pas, à notre tour, la question de convenance, certes il était rare de voir une jeune fille fumer dans une voiture publique, avant la guerre, mais dans Proust, le temps n'est pas unique et continu, la guerre et les années antérieures se confondent dans cette partie de *Sodome et Gomorrhe*, une allusion au « bond d'un danseur » (Nijinsky) permet de reconnaître 1913 et les Ballets Russes ; ailleurs un domestique répète le mot de la *Dame de chez Maxim's* : « Et allez donc ! c'est pas mon père ». Cette pièce fut créée en 1899, ce serait donc quelque temps après, mais le domestique a pu apprendre le mot beaucoup plus tard), sans doute, il serait si naturel qu'un jeune homme en entrant dans le wagon ouvrît un carreau et se mit à fumer, mais cela ne suffit pas à prouver que l'auteur ait donné à ce jeune homme inconnu l'apparence de la jeune fille à la cigarette. Ce qui le prouverait peut-être davantage, c'est l'étrangeté de ce petit morceau — morceau détaché, ajouté ? Qu'on ne s'y fie pas. Proust le rappellera peut-être dans un prochain volume.

toujours la fin du monde, cependant on ne sent pas que tout finisse avec Bergotte, il meurt « sans que rien manque au monde immense et radieux¹. », suprême coquetterie d'un artiste qui sent venir la mort. *La Prisonnière* où se trouve la mort de Bergotte, est d'ailleurs, non pas le meilleur Proust, mais peut-être le plus attachant, surtout dans la seconde partie, vers la fin (scène d'Albertine avec le narrateur quand celui-ci revient de la soirée Verdurin). Il y règne une sorte de fièvre qu'on n'avait pas encore vu atteindre un degré si élevé. Souvent, Proust y renonce à cette sorte de « respect humain », de respect littéraire que l'auteur croit devoir au lecteur. Un homme parle, un homme singulièrement subtil, avec ses faiblesses et ses mensonges qu'il avoue parfois dans un élan sincère et désolé. Dans *la Prisonnière*, l'atmosphère de rêve où se meuvent les personnages de Proust, cette atmosphère augmente d'épaisseur et, parfois, devient difficilement respirable : ce n'est plus la réalité, c'est une fiction souvent étrange. On sent le terrain s'enfoncer sous ses pas, et rien pour se retenir, rien, pas même cette flamme lointaine qui brille dans les plus sombres pages de Dostoïevski.

1. Victor Hugo.

L'amour dont Proust a fait de si grandes peintures n'est jamais séparé de la jalousie. « J'appelle ici amour une torture réciproque », le sadisme, l'inversion, le saphisme sont ses trois modes les plus fréquents. Le narrateur qui repousse les propositions de M. de Charlus, ne peut s'éprendre que de femmes qui aiment les femmes ou les hommes-femmes. Ce qui fixe son amour sur Albertine, c'est de l'avoir vue, en dansant, mettre ses seins contre ceux d'une amie, ce qui le décide à l'épouser, c'est d'apprendre par hasard qu'elle va rejoindre une jeune fille « qui a mauvais genre ». Et cette jeune fille, le narrateur l'a vue un soir d'été, jadis, à Montjouvain, caressant une amie, la fille du musicien Vinteuil, pauvre petit professeur de musique dont les cahiers posthumes révèlent le génie.

« Comment a-t-on le courage de souhaiter vivre, comment peut-on faire un mouvement pour se préserver de la mort, dans un monde où l'amour n'est provoqué que par le mensonge et consiste seulement dans notre besoin de voir nos souffrances apaisées par l'être qui nous a fait souffrir ¹ ? »

Ailleurs, parlant des hommes qui pleurent une femme aimée ou rêvent une gloire future,

1. *La prisonnière*, *.

il nous les montre souhaitant « une survie incompréhensible » ou au contraire, s'ils ont des fautes à se reprocher, « un néant rassurant ». Mais à propos de la mort de Bergotte, il admet la possibilité d'une autre vie. C'est la première fois qu'il fait une telle concession. Est-ce parce qu'au moment où le manuscrit de la *Prisonnière* fut remis à l'éditeur, il était déjà bien près de la mort — et quand le livre parut, mort depuis plus d'un an ? Rien ne nous permet de le croire. Abandonnons cette hypothèse, d'ailleurs quelque peu imitée de celui qui en est l'objet et assez semblable à celle qu'on a retrouvée dernièrement sous la plume de plusieurs critiques : Radiguet « sentant sa fin prochaine » et se hâtant d'écrire son œuvre. Parlons plutôt de la mort de Bergotte.

Depuis longtemps, il est malade. Même, il n'aime plus les rêves depuis que, projetés hors de lui par un esprit inconscient et cruel, ils prennent une apparence objective et lui échappent. La médecine ne vaincra pas ses insomnies. Il aura beau essayer tous les remèdes, « ceux dérivés par exemple de l'amyle et de l'éthyle, » joies de malades, de mourant, que l'auteur compare à celle de l'amour. « On n'absorbe le produit nouveau d'une composition toute différente, qu'avec

la délicieuse attente de l'inconnu. Le cœur bat comme à un premier rendez-vous. Vers quels genres ignorés de sommeil, de rêves le nouveau venu va-t-il nous conduire ? ¹ »

Les mots que Bergotte avait tant aimés pendant sa vie reviennent l'aider à mourir. Il est à une exposition de peinture hollandaise où, malgré son état de faiblesse, il a voulu aller revoir un Ver Meer (comme Proust, comme le narrateur, comme Swann, il adore Ver Meer) et c'est devant la « précieuse matière » d'un « petit pan de mur jaune avec un auvent » dont la beauté se suffit à elle-même, un petit pan de mur jaune dressé pour l'éternité dans une Vue de Delft que le vieil écrivain est pris d'étourdissements, tombe sur un canapé :

« C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il, mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune ». « Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui

1. *Comme à un premier rendez-vous.* Exemple d'un cliché employé comme un mot et avec quel bonheur ! Jean Paulhan (voir *Si les mots sont des signes*) a écrit quelques pages remarquables sur les clichés qui perdent avec le temps leur qualité d'image et prennent une simple valeur de mot.

apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné le premier pour le second »¹.

Nous sommes entraînés par le charme de ces mots que répète en mourant Bergotte : « petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune ». Toute sa mort tourne autour de ce motif. Sa mort ? C'est là que l'auteur se demande s'il n'y a pas une autre vie. « De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance. » Assurément cette idée « vraisemblable » n'indique pas un bien grand espoir de résurrection. Ayant observé que « dans les conditions de la vie terrestre, il n'y a rien qui puisse nous faire croire que nous soyons obligés d'être bons, persévérants, laborieux, rien qui puisse nous inciter à peindre un petit pan de mur jaune avec un auvent, comme le fit cet artiste inconnu désigné sous le nom de Ver-Meer », ayant observé que « tout dans notre vie se passe comme si nous avions en y entrant accepté les obligations d'une vie antérieure », l'auteur sagement, remarque qu'il ne serait pas impossible, pas « invrai-

1. *La Prisonnière*, *.

semblable » que notre âme subsiste, bien que, dit-il, « les expériences spirites pas plus que les dogmes religieux n'en fournissent la preuve ». Certes rien n'est plus éloigné de la foi que cette « idée sans invraisemblance » et les blasphèmes d'un Rimbaud, le scepticisme physiologique d'un Helvétius sont moins opposés à l'esprit chrétien, moins éloignés de Dieu, d'« un » Dieu, si l'on veut respecter l'incertitude philosophique de l'auteur. Peut-on croire à l'autre vie avec ce souci des « preuves expérimentales du spiritisme », ou des « garanties rationnelles du dogme » ? Jusque-là, Proust nous avait bien parlé des paradis successifs dont nous rêvions, mais c'étaient des « paradis perdus, des paradis où l'on se sentirait perdus ». L'idée de la résurrection lui paraissait seulement concevable comme un phénomène de mémoire. Il ne croit pas plus à l'amitié qu'à l'amour, à la gloire qu'à l'amitié. Celle du jeune marquis de Saint-Loup dont il escomptait les ardents bonheurs ne lui apporte qu'un hypocrite ennui, hypocrite, car je ne puis croire que l'amateur et l'artiste qui sont en lui n'aient pas trouvé plaisir et profit à dessiner les « Premiers crayons de Saint-Loup » :

« Il fut bien vite convenu entre lui et moi que nous étions devenus de grands amis pour

toujours et il disait « notre amitié » comme s'il eût parlé de quelque chose d'important et de délicieux qui eût existé en dehors de nous-mêmes et qu'il appela bientôt en mettant à part son amour pour sa maîtresse — la meilleure joie de sa vie. Ces paroles me causaient une sorte de tristesse et j'étais embarrassé pour y répondre, car je n'éprouvais à me trouver, à causer avec lui — et sans doute, c'eût été de même avec tout autre — rien de ce bonheur qu'il m'était au contraire possible de ressentir quand j'étais sans compagnon ¹. »

L'art n'est peut-être que « l'expression de certains états d'âme dans lesquels il n'y aurait rien de plus réel que dans les autres ² ». Le peintre Elstir que l'auteur va voir à Balbec ne peut songer sans tristesse à la gloire, car l'idée de la gloire est dans son esprit étroitement liée à l'idée de la mort. Et dans *la Prisonnière*, le narrateur ne croit même plus à la mort puisqu'il accepte l'idée d'une autre vie. Contradictions apparentes et réelles qui ne doivent pas surprendre, puisque l'auteur comme le vieux Karamazov croit que « tout est permis », qu'on peut tout dire ³, — l'auteur

1. *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, **.

2. *La Prisonnière*, **.

3. Tout dire ? Jusqu'où s'étend l'empire du hasard dans l'esprit humain ? « L'automatisme psychique pur » voulu par le Surréalisme fonctionne-t-il toujours avec une telle pureté

ou le narrateur qui n'est pas Marcel Proust, mais, eût dit Mark Twain, un homme qui s'appelait aussi Marcel Proust.

Patient et subtil, ce Marcel Proust sait nous entraîner. Nous consentons à l'écouter, à le suivre, jusqu'où ? Tout ce qui l'affecte nous touche et nous émeut. Nous nous laissons surprendre (il n'y a pas de mot qui convienne mieux), abuser, séduire et nous venons à nous demander si vraiment le monde de l'amour, par exemple, n'est pas composé uniquement de Gomorrhéennes et d'hommes-femmes jusqu'à ce qu'une « invraisemblance » trop flagrante nous arrête.

En tête de sa préface à l'*Armance* de Stendhal, André Gide écrivait : « Pour bien parler de Stendhal, il faudrait un peu sa manière ». Je crois qu'on pourrait étendre cette réflexion à tous les auteurs dont on essaie de pénétrer le secret et particulièrement, « singulièrement », comme dirait un de ses personnages, Saniette, amateur d'archaïsme, à Proust. Il ne s'agit pas de l'imiter.

que l'esprit ne se soumette jamais à des lois (euphonie, cacophonie ou, en médecine psychiatrique, écholalie, réponses à côté) qui pour être encore obscures ont cependant des effets parfois reconnaissables. Et quand l'habitude vient à enchaîner le hasard, vouloir lui résister par l'arbitraire, n'est-ce pas conduire dans un autre domaine qui ne paraît peut-être préférable que parce qu'il est ignoré, cette « volonté » qu'on se refusait à exercer en voulant tout céder au Hasard ?

On voudrait pour un moment se mettre à sa place ou plutôt retrouver pour un moment sa lucidité presque « désintéressée » devant les passions qu'il éprouve ou qu'il feint d'éprouver, — lucidité qui ne se dément pas à l'égard des plus rares et des plus perverses ni devant les personnages qui figurent ces passions. Proust est intimement lié à ses héros et cette surprenante faculté de dissociation, il l'exerce sur eux comme sur lui-même. La mort de Swann le bouleverse, la mort de Swann, c'est-à-dire une mort particulière, une mort « envoyée par le destin au service de Swann ! » Et il imagine les « morts » que nos faibles sens ne nous permettent pas de voir, parcourant l'univers, obéissant aux ordres du « Destin ». Les « morts » deviennent des espèces d'AnGES Gardiens qui assistent les mourants à leurs derniers moments, « comme une religieuse qui les aurait soignés » (et ici encore en passant, un souvenir de Baudelaire :

La débauche et la Mort...

comme deux bonnes sœurs !¹⁾

1. Sans doute, Baudelaire n'a pas seulement voulu indiquer entre la débauche et la mort, une parenté fatale, il a dû vouloir évoquer devant nous, par « Satanisme » deux religieuses en leur donnant leur nom populaire et poétique de « Bonnes Sœurs ».

Puis l'auteur s'attendrit en songeant à ce Swann qu'il a rencontré à la soirée de la princesse de Guermantes, Swann devenu dreyfusard et redevenu juif, un vieux juif malade et amer, promenant avec orgueil les signes héréditaires de sa race : « Cher Charles Swann que j'ai connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile ¹ a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez ². »

Dans *la Prisonnière*, les interventions directes de l'auteur sont nombreuses, il y donne, il y prête son prénom de Marcel au narrateur, anonyme dans les premiers ouvrages, et dont l'anonymat subsiste jusque-là, malgré les difficultés qu'il évite le plus souvent en substituant le récit au dialogue, avec une telle habileté que cela ne ralentit pas le mouvement des meilleurs morceaux — comme la mort de la grand'mère ³, qu'il avait perçue,

1. Modeste et hypocrite.

2. *La Prisonnière*, *.

3. Je n'ai pas voulu, dans ce livre, étudier les volumes du *Temps perdu* dans l'ordre de leur publication. J'ai pu jeter çà et là quelques notes qui eussent été mieux placées ailleurs, mais l'œuvre de Proust est un labyrinthe où il faut plusieurs fils. Il a délibérément remplacé l'ordre du temps par celui des souvenirs. Dans un article sur *La Composition dans l'œuvre de Marcel Proust*, M. Benjamin Crémieux déclare qu'il voit

sentie, pleurée, un an plus tard seulement, à Balbec. C'est avec « un amour de Swann », un des meilleurs fragments de Proust, un peu « fragment détaché », sans doute, « morceau de bravoure » par instants, « morceau choisi », mais doit-on lui en tenir rancune ? Proust a créé un certain poncif psychologique comme M. Giraudoux a créé un poncif poétique avec les adorables divagations qui composent ses romans. Peut-on blâmer un auteur parce qu'il invente des procédés qui, plus tard seront sans doute imités. Au reste, Proust n'est guère imité jusqu'ici et d'ailleurs on n'est pas absolument tenu d'être inimitable.

Cela commence ainsi (la mort de la grand'

dans cette œuvre le type de la composition en « pyramide ». Il cite une jolie phrase de Proust sur M^{me} de Sévigné qui est une grande artiste « de la même famille que le peintre Elstir parce qu'elle nous présente les choses dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause ». M. Crémieux, affirme que l'œuvre de Proust est parfaitement « composée » et que les reproches qu'on a pu lui faire à ce sujet sont injustifiés. Cette composition lui paraît classique parce que « toutes les parties s'agencent selon un plan préconçu ». Mais tous les chefs-d'œuvres classiques ont été jusqu'ici composés selon l'ordre du temps et des causes. Proust ne respecte guère cet ordre logique et chronologique. Il n'y a là d'ailleurs qu'une querelle autour d'un mot et c'est encore celui de « classique » qui nous joue des tours. M. Crémieux trouve que Proust compose parfaitement, un adversaire de Proust invoqué, révoqué par lui, mais qu'il ne nomme pas, dit que « Proust compose mal, autrement dit ne compose pas ». Disons plutôt car l'adversaire entendait sans doute composition « classique », disons plutôt qu'il compose autrement.

mère ¹⁾ : on a fait venir pour elle, qui est déjà souffrante, un spécialiste, le docteur du Boulbon. Couplet sur les nerveux, pour rassurer la grand'mère : « Vous appartenez à cette famille lamentable et magnifique, etc. ». Le narrateur qui, lui aussi bien entendu, appartient à cette « grande famille » nerveuse, entrant dans le salon où était sa grand'mère avait aperçu « pour la première fois et seulement pour un instant car elle disparut bien vite, sur le canapé, sous la lampe rouge, lourde et vulgaire, malade ; rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée qu'il ne connaissait pas ».

Il la reverra cette inconnue, cette vieille femme folle et souffrante substituée à sa grand'mère par la maladie ² (il l'avait déjà vue ainsi aux Champs-Élysées, sortant du chalet de « la marquise ») — N'y a-t-il donc que les chrétiens pour aimer dans la douleur et dans la mort, pour retrouver l'image de Dieu dans ce corps déformé par la souffrance, impatient de se dissoudre, de rejoindre la terre dont il est composé, à laquelle il était promis ? Mais le narrateur n'est pas chrétien, lui pour qui la résurrection n'est concevable que

1. Voir *Le côté de Guermantes*, II, ch. 1^{er}.

2. L'urémie.

comme un phénomène de mémoire, l'âme n'est pour lui qu'une conscience plus ou moins étendue, une substance précieuse mais périssable et sa grand'mère malade lui devient étrangère. Il ne voit plus en elle qu'une personne inconnue, un autre être (hors de la foi, disait Pascal). Est-ce pour cela qu'il n'a pas de chagrin et que devant cette agonie, chef-d'œuvre de vérité — vérité si rarement dévoilée — il garde, il peut garder sans défaillir jamais cette constante présence d'esprit ? Pas un détail qui lui échappe, pas un personnage agenouillé ou debout auprès de ce lit de mort qui ne soit dessiné d'une main qui ne tremble pas. Bergotte malade et qui vient chaque jour voir son petit ami, ce duc de Guermantes (la famille du narrateur habite à ce moment un appartement qui dépend de l'hôtel de Guermantes) en visite, condescendant et hautain, parlant de sa prééminence sur une princesse du sang et disant : « Devant la mort, nous sommes tous égaux », parce qu'il ne le pense pas, par raffinement de politesse princière, insolemment soulignée ; le professeur Dieulafoy, entrant dans la chambre de la grand'mère comme un acteur célèbre entre en scène et faisant disparaître le cachet qu'on vient de lui remettre discrètement, avec une rapidité de prestidigitateur.

L'atmosphère de la maison est si admirablement créée qu'on ne peut lire les trente pages de l'agonie sans un certain malaise (combien de passages dans Proust, nous auront donné ce malaise qui va parfois jusqu'à l'angoisse). On voit aussi « le cousin des enterrements » qu'on « trouve » toujours dans les circonstances graves, surnommé par ses amis « ni fleurs ni couronnes », qui a une voix de basse terrible, une barbe de sapeur et se plaint de sa santé (peut-être par une sorte de décence prévenante, « pour ne pas être en reste »). La mère du narrateur lui dira certainement (sous une toute autre forme sans doute, car de tels « clichés » répugnent à cette famille intelligente et lettrée) :

« — Promettez-moi que vous ne viendrez pas « demain ». Faites-le pour « elle ». Au moins n'allez pas « là-bas ». Elle vous aurait demandé de ne pas venir. »

Le spectateur qui est en Proust reste attentif à tout et si cette attention nous paraît admirable, nous ne pouvons parfois nous empêcher de la trouver quelque peu pénible. un beau-frère de la grand'mère qui est religieux est en prières à côté du lit où elle agonise. Le narrateur « affligé par la vue de ce prêtre », paraît surpris de sa pitié : il se produit alors quelque chose de singulier :

« Il joignit ses mains sur sa figure comme un homme absorbé dans une méditation douloureuse, mais comprenant que j'allais détourner de lui les yeux, je vis qu'il avait laissé un petit écart entre ses doigts. Et au moment où mes regards le quittaient j'aperçus son œil aigu qui avait profité de cet abri de ses mains pour observer si ma douleur était sincère. Il était embusqué là comme dans l'ombre d'un confessionnal. Il s'aperçut que je le voyais et aussitôt clôtura hermétiquement le grillage qu'il avait laissé entr'ouvert. Je l'ai revu plus tard et jamais entre nous il ne fut question de cette minute ¹. »

Ces minutes d'inconscience « dont nous voulons nous persuader que les témoins les ont oubliées », Proust s'en souvient toujours, avec complaisance, avec délices. Il s'en souvient, il les recherche ces « instants de fuite ». Tous les chemins où la conscience peut se perdre, où le terrain manque, où le pied glisse, il les a parcourus ; en toute occasion où la personnalité cède à l'être mystérieux, à ce que nous appelons grossièrement l'Inconscient, il est là, prêt à recueillir des faits contre la conscience, celui-ci par exemple, encore à propos d'une morte. La femme du

1. *Le côté de Guermantes*, II.

« père Swann », vieil agent de change *qui adorait sa femme* et qui pendant la mise en bière, se promenant dans le parc avec le grand-père du narrateur, s'écrie tout à coup : « Ah ! mon vieil ami, quel bonheur de se promener ensemble par ce beau temps. Vous ne trouvez pas ça joli tous ces arbres, ces aubépines et mon étang dont nous ne m'avez jamais félicité ? Vous avez l'air comme un bonnet de nuit. Sentez-vous ce petit vent ? Ah ! on a beau dire, la vie a du bon tout de même, mon cher Amédée ! »

Peut-être, dans l'exemple que je viens de citer, la note est-elle un peu forcée et sans doute est-il rare que la conscience ait de si longues éclipses, en des circonstances si contraires (mais ces circonstances contraires seraient-elles un élément favorable, nécessaire, à ces éclipses ?) ; sans doute une personne accablée par le poids de la douleur peut laisser brusquement tomber son fardeau et rester quelques instants sans pouvoir le reprendre, mais dans le cas du père Swann il y a autre chose.

Le père du narrateur qui s'intéresse plus qu'à tout autre chose au temps qu'il fait, observe toujours la position du baromètre : écho de cette conversation banale du père, du grand-père et du cousin qui, dans une chambre voisine, attendent qu' « elle

ait passé ». Figure de la mère debout au pied du lit de mort « comme un arbre au bord d'une tombe, parfois trempée de larmes » et qui a « la désolation sans pensée d'un feuillage que cingle la pluie et retourne le vent ». Comment l'auteur a-t-il pu aller *jusque-là* ? Jusqu'au sourire d'outre-tombe de la grand'mère lorsqu'elle repose enfin, « apaisée, radieuse », sur le lit funèbre où la mort, « comme le sculpteur du moyen-âge l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille » ? Comment, durant cette longue agonie, peut-il ne jamais défaillir ? Nous voudrions parfois que « la plume lui tombât des mains et se refusât à décrire un si douloureux spectacle... » oui, nous voudrions entendre ces mots misérables¹. Nous voudrions le voir feindre, car

1. On songe à la « pitié » infinie des œuvres de Dostoïevski. La sensibilité de Proust, cette sensibilité « neutre » accepte et enregistre ses mouvements les plus divers presque sans réaction, la douleur, la colère sont consignées par elle avec la même « froideur » que les autres manifestations. Nous finissons par accuser Proust d'être « insensible, » c'est-à-dire de ne pas prendre parti pour ou contre lui-même. Nous lui reprochons son manque de scrupules, son détachement. Par exemple, on comprendrait plus facilement qu'aimant autant sa grand'mère, le narrateur souhaitât sa mort au début de sa maladie, et surtout avant, souhaitât qu'elle fût morte pour éviter l'immense chagrin qu'un jour ou l'autre cette mort lui causerait. « Nous tuons tout ce que nous aimons », dit-il ailleurs. (Wilde avait dit aussi quelque chose d'à peu près semblable). Ce sont peut-être de tels sentiments qui avaient inspiré le parricide de *Pastiches et Mélanges*. (Sentiments filiaux d'un Parricide). Souhaiter la mort de ce qu'on

nous savons bien que ce serait une feinte que de se déclarer « vaincu par la douleur », incapable de poursuivre, le seul aveu de cette défaite ne serait-il pas le signe d'une victoire? Victoire de l'art sur la nature et sur la vie.

aimer n'est parfois qu'une extrême preuve d'amour chez des êtres sensibles, qui craignent la souffrance et ne peuvent s'empêcher de la rechercher sans cesse. L'attitude du narrateur devant la mort de sa grand'mère, en apparence plus humaine, moins monstrueuse, est en réalité plus froide, plus dure que celle du criminel que je suppose. Cette mort est pour lui un spectacle qu'il suit avec une terrible attention. C'est tout juste s'il n'applaudit pas aux beaux endroits. Pendant les entr'actes, il note les réflexions qui lui viennent à propos de la littérature, des usages mondains, etc. Toujours l'ordre des perceptions qui l'empêche de confondre la souffrance ressentie un an plus tard, à Balbec, avec la cause de cette souffrance — d'ailleurs peinte avec un tel souci de vérité, une telle perfection que la peinture dût distraire le peintre de sa douleur, que cette peinture ait été faite longtemps après ou qu'elle se soit au moment même inscrite dans l'esprit de l'auteur, il a fallu que cette souffrance fût recueillie par un esprit libre, dispos, sans négliger l'inspiration, la part d'inconscient que Gide voudrait appeler la part de Dieu, — part si largement taillée dans l'œuvre de Proust (mais là, peut-on l'appeler la part de Dieu ?).

Sans nier qu'il y ait, selon Gide encore, des livres qui veulent être écrits, on ne saurait affirmer que les ouvrages de l'esprit se font tout seuls. Il faut les aider. Ceux qui sont dûs presque entièrement à l'Inconscient (Lautréamont, Dada, etc.) sont souvent chargés d'un bagage plus inutile que les encombrantes « valises vides » (si je puis ainsi donner un autre sens à un mot heureux de M. Drieu la Rochelle) de la conscience. Presque entièrement. De même que les écrivains les plus logiques, les plus conscients laissent parfois un mot dicté par l'être inconnu dont ils ignorent la présence, les esprits les plus capables de faire en eux le vide, de laisser le champ libre au hasard, à l'infini, réservent toujours par une sorte de réaction arbitraire et encore inconsciente, une partie du « champ libre » pour y « cultiver leur jardin ».

Certes, il y a quelque noblesse à dédaigner les artifices que je regrettais, à refuser de donner le change, mais l'art n'est-il pas le parfait mensonge et l'hypocrisie parfaite ? En ayant l'air de céder à la nature, à la douleur, c'est par cette même apparence qu'il en eût triomphé. Proust choisit un autre triomphe, car il a le pouvoir de choisir, et la liberté. Rare liberté dont l'exercice nous étonne et nous ravit, nous distrait, nous transporte ailleurs.

Le plaisir de l'amateur demande beaucoup de peine à l'artiste, surtout si l'amateur recherche ce plaisir dans une heureuse expression, dans un « naturel » qui ne s'obtient qu'avec les plus subtils artifices. La « facilité » est le fruit de difficultés immenses. Les manuscrits de La Fontaine sont surchargés de ratures. La Fontaine, dont l'aisance nous charme et nous confond au point que tout d'abord, nous ne discernons pas (que nous ne « réalisons » pas, dirait la duchesse de Guermantes) ce charme profond. Une autre grande dame de Proust, la marquise de Villeparisis (Viparisi prononcent ses parents du faubourg, Proust a bien soin de nous le dire) écrit des mémoires où elle ne s'attache à peindre que l'aspect frivole de la société qu'elle a fréquentée. « Mais, dit l'auteur,

un ouvrage même s'il s'applique seulement à des sujets qui ne sont pas intellectuels, est encore une œuvre de l'intelligence et pour donner dans un livre ou dans une causerie qui en diffère peu, l'impression achevée de la frivolité, il faut une dose de sérieux dont une personne purement frivole serait incapable. »

Le désordre est naturel, primitif, initial. C'est, non l'unité, mais la complexité qui règne naturellement en notre esprit. On s'étonne de l'apparent manque de simplicité qu'on rencontre dans la pensée ou dans le style de certains auteurs : « Où va-t-il chercher tout cela ? » disent les bonnes gens (il ne le cherche pas, il le trouve tout de suite). Même chez les auteurs vulgaires, les derniers faiseurs de feuilletons, on trouve une relative complexité ou du moins une abondance, une superfétation de termes et d'actions, à défaut de pensée, bien faite pour toucher le public auquel ils s'adressent. Et voyez la puissance de l'art. Depuis près de trois cents ans, la nature humaine se conforme en général à la « notion » de l'homme imposée par le *xvii^e* siècle et malgré tous ceux qui tentèrent de la libérer, elle en est encore réduite à des dérivatifs sournois dont elle n'a pas même conscience. La fin de l'art, est-ce d'échapper à la nature, et quelle est la nature ?

A propos de la gravité qu'il faut avoir pour écrire une œuvre frivole, rappelons le type cent fois mis en scène par les rédacteurs de journaux comiques, qui se trahissent eux-mêmes¹, du lamentable auteur de « contes hilarants » auquel, se prenant pour modèles, ils donnent une allure de croque-morts ; rappelons-nous la légende (une légende doit toujours être prise en considération, si elle ne ressemble pas toujours à la vie du légendaire — Ah ! devenir un légendaire, soupirait Laforgue qui en est devenu un ! — elle représente souvent une partie de sa vie imaginaire, la vie imaginaire qu'il n'a pas su donner tout entière à ses héros), la légende de Georges Feydeau, triste et pâle et bouffi, comme Hamlet sans doute, composant avec une précision minutieuse des vaudevilles mécaniques où l'Absurde qui les entoure et les pénètre est contenu, mesuré comme le Temps dans une horloge. On peut le répéter : le génie français a négligé les ressources de l'Absurde. Il est rare que notre comique

1. Comme la plupart des écrivains. Que pensez-vous de celui qui pour la dixième fois, recommence le roman d'un homme de génie, d'un homme aimé des femmes, d'un millionnaire, d'une femme libertine ? Ils se trahissent et trahissent leur satisfaction. Certains hommes ne peuvent vivre que cette vie écrite et compensatrice. On écrit pour savoir ce qu'on pense, pour connaître ses sentiments, sa vie et pour s'en délivrer, pour vivre une autre vie.

national, M. Courteline, en fasse usage ; sauf dans quelques petits morceaux : Tira-cinq au Temple, Lauriers coupés, la lecture du roman : « Mouille ton doigt » où le rire jaillit d'une source plus profonde et plus libre. En général, il n'a cherché qu'à égaler Molière, dont il imite volontiers la langue. La source du rire, captée, détournée, arrose un jardin à la française dont nous admirons l'harmonie. Mais nous regrettons un peu la forêt mystérieuse et sombre. Mais, diront les amis de l'ordre, ce que vous prenez pour une forêt « mystérieuse et sombre », n'est-ce point le jardin romantique de *Bouvard et Pécuchet* ?

Sans doute, nous avons tendance à porter dans les œuvres d'art un certain désordre superficiel qui règne en nous et cela nous coûte encore beaucoup d'efforts, mais ce n'est pas là le désordre formel de la nature, c'est simplement une confusion entre toutes les valeurs acquises dont nous sommes encombrés. L'œuvre de Proust est un exemple magnifique de ce désordre appliqué (et qui parfois rejoint le désordre naturel) dont le jardin des « deux bonshommes » pourrait devenir un symbole ridicule. Mais pour avoir l'air frivole, il faut être sérieux, pour créer ce désordre, il faut des qualités d'ordre et de mesure (« j'ai été

forcé d'amincir, dit Proust quelque part : il a choisi) dont serait incapable un esprit vraiment désordonné.

Tel est le piège de l'art. Le désordre de Proust auquel on oppose la tradition représentera-t-il plus tard cette tradition qu'on opposera à un autre artiste. Je ne le crois pas et c'est tant mieux pour lui. Puisse-t-il rester parmi les irréguliers, les « déclassés », en marge de la littérature française, aussi longtemps qu'elle vivra.

III



LA théorie de Baudelaire est connue : il pensait que la surprise serait un des plus grands ressorts de « l'esprit nouveau », ce qu'Apollinaire, le premier des poètes qu'on appelait alors (en 1917) d'esprit nouveau, répétait dans une conférence, publiée en 1918 par le *Mercure de France*. Max Jacob qui faisait partie du même groupe qu'Apollinaire, disait dans la préface que j'ai déjà citée : « Surprendre est peu de chose, il faut *transplanter*. La surprise charme et empêche la création véritable : elle est nuisible comme tous les charmes. » Si l'on partage l'opinion de Max Jacob, que de défauts ne doit-on pas trouver dans l'œuvre de Proust, que de charmes ! Dans cette œuvre où la surprise prend toutes les formes que lui permet de

revêtir une œuvre d'art d'un registre si étendu. Que de possibilités : la langue, la psychologie, l'action, car s'il n'y a dans le *Temps perdu* qu'une action éparsée et diffuse, il y a des actions, de petites actions fragmentaires où quelques-uns des personnages sont mêlés.

L'auteur veut charmer, surprendre, étonner et ne néglige rien pour y parvenir. Son œuvre est pleine de coups de théâtre, de scènes à faire et qu'il fait, quelquefois à l'envers, car il opère volontiers « ce qu'en politique on nomme le renversement des alliances » ; à des intervalles réguliers et prévus (pas toujours, il est vrai, par le lecteur) les personnages se retournent les uns contre les autres et contre eux-mêmes. Prévus, certes, et malgré la richesse de la matière, de l'étoffe, dans l'œuvre de Proust les mouvements de cette matière sont un peu trop identiques, la façon de cette étoffe est toujours la même. Prévus — Legrandin feint de détester la vie mondaine : il fera mille bassesses pour être reçu chez M^{me} de Villeparisis (voir le personnage de Legrandin, *Swann*, *Jeunes filles en fleurs*, *Côté de Guermantes*), Charlus n'aime que les hommes, il aura la réputation d'un « vieux coureur », d'un vieil amateur de femmes.

Proust use abondamment de l'antithèse et du contraste. Conduits le plus souvent par leurs « vices », les personnages les plus éloignés se rejoignent toujours. Coups de théâtre, effets de surprise, revirements, il connaît toutes les ficelles du métier. Les moyens romanesques qu'il emploie ne prennent un caractère original lorsqu'il s'agit, par exemple, d'intrigues amoureuses, que parce qu'ils servent à diviser ou à réunir des gens du même sexe ou à peu près. L'originalité, c'est ce qui vous permet de répéter, de dire autrement ce qu'un autre a dit avant vous. Mais Proust ne se contente pas de répéter. Son originalité, c'est, avec « l'ordre des perceptions », l'étonnante minutie qu'il apporte dans la dissociation des sentiments et qui donne à la psychologie de son œuvre sa richesse et sa profondeur, c'est l'apport philosophique qu'il introduit dans le domaine littéraire. L'œuvre de Proust est empreinte d'un scepticisme absolu auquel nous pourrions opposer cette œuvre elle-même, écrite, malgré la croyance de l'auteur au néant, à l'instabilité, à l'idéalité de tout sentiment et de toute connaissance, et précisément pour exprimer et, peut-être, pour répandre cette croyance. Mais encore, serait-ce juste ? Détruire, c'est encore créer, créer des ruines. Une œuvre de destruction est créée,

et crée. Sur le rivage de l'existence, nous regardons les flots du néant. Pour prêcher le suicide, il faut vivre, participer à la vie universelle. La mesure des actions et des rêves est trop souvent différente.

Mais, accepterons-nous cette seule réalité, l'œuvre de Proust, parmi toutes celles que l'auteur nous soumet et nous retire ? Cette œuvre fondée sur la mémoire — l'œuvre d'art est presque toujours une recherche du temps perdu ou du moins un désir de retenir, de fixer le temps qui passe. Seules, quelques œuvres « messianiques » font exception. Celle du marquis de Sade où l'érotisme atteint une à grandeur monotone et sanglante ; celle de Lautréamont où la folie déploie ses larges ailes, quelques autres encore. C'est la mémoire qui rattache Proust à l'humanité, son pied repose encore sur le sol où il pousse sa bêche et nous l'apercevons, dans un crépuscule de rêve, debout sur un îlot de terre ferme ; sans la mémoire, l'œuvre de Proust ne serait qu'un rêve, un vaudeville fantastique. Sans la mémoire, que serait la vie humaine ? Le passé¹ nous permet une sécurité de cons-

1. Dans le *Côté de Guermantes*, II, Proust écrit :

« Cet éloignement imaginaire du passé est peut-être une des raisons qui permettent de comprendre que même de grands écrivains aient trouvé une beauté géniale aux œuvres de médiocres mystificateurs comme Ossian. Nous sommes

science, une garantie sentimentale que nous ne pouvons attendre d'un présent toujours menacé, non seulement par l'avenir. Sécurité mensongère, mais rassurante. Quand on sait nous présenter un personnage et décrire avec art ses sentiments, nous ne craignons pas qu'il en change nous ne pensons pas qu'il en ait changé et même si nous assistons au spectacle de ces changements, nous avons l'illusion qu'ils étaient déterminés, inéluctables, qu'ils étaient les seuls qui fussent possibles ; nous les considérons comme les différents états d'un

si étonnés que des bardes lointains puissent avoir des idées modernes que nous nous émerveillons si dans ce que nous croyons un vieux chant gaulique, nous en rencontrons que nous n'eussions trouvé qu'ingénieuses chez un contemporain. Un traducteur de talent n'a qu'à ajouter à un Ancien qu'il restitue plus ou moins fidèlement, des morceaux qui signés d'un nom contemporain et publiés à part, paraîtraient seulement agréables : aussitôt il donne une émouvante grandeur à son poète, lequel joue ainsi sur le clavier de plusieurs siècles. Ce traducteur n'était capable que d'un livre médiocre, si ce livre eût été publié comme un original de lui. Donné pour une traduction, il semble celle d'un chef-d'œuvre. »

Même des mystificateurs moins médiocres qu'Ossian, ont gagné au change des siècles ou des nations. Mérimée a bien fait de publier son théâtre imité de l'Espagnol sous le nom de Clara Guzul et sa *Guzla* comme des poésies traduites des langues illyriques. Pour Clara Guzul, je pense que les éditeurs qui réimpriment son théâtre et les directeurs qui jouent ses pièces ont tort de mettre le nom de Mérimée sur l'affiche ou sur la couverture du livre. Il semble que c'est Mérimée qui usurpe la gloire de Clara Guzul et non Clara Guzul la gloire de Mérimée. Le temps et l'habitude ont donné à cette jeune espagnole une réalité que la vie n'atteint pas toujours, une

même sentiment que l'éloignement (cet éloignement que Max Jacob appelle la « situation ») nous empêche de séparer. Toutes les œuvres « situées » nous donnent la charmante, la reposante impression du passé, même si ces œuvres sont pour l'écrivain des contemporaines : celui-ci, devançant le travail du temps, aura su leur donner le recul nécessaire à notre quiétude. Peu à peu, le passé nous appartient. Musset, par son délicieux théâtre, nous a rendu l'esprit du XVIII^e siècle, Stendhal nous restitue la Restauration, Balzac le règne de Louis-Philippe,

réalité que nous sommes surpris de voir usurpée devant le créateur, vaincu, supprimé, selon le mythe éternel, par sa création.

Proust nous dit plus loin que non seulement le passé n'est pas fugace, mais « reste sur place ». N'est-il plus d'accord avec lui-même ? Il aurait dû ajouter que le passé demeurerait stable à la condition qu'il ne fût soumis à aucune variation de celui qui le conçoit, qu'il ne pouvait demeurer stable qu'en vertu d'une convention intellectuelle illusoire, celle de la vérité historique. Le savant dont il nous parle, « retrouvant après des siècles et des siècles » une légende « déjà incompréhensible, sinon oubliée même au temps d'Hérodote », sera-t-il en présence d'une « émanation vraiment immémoriale et stable ? » Proust, peut-il le croire, lui qui connaît si bien les lois de cette perspective du temps qui « permet à l'Olympia de Manet de rejoindre la Source d'Ingres dans l'esprit même de ceux qui trouvaient la première une horreur » — et qui je crois, n'eussent pas autrement apprécié la seconde s'ils eussent été contemporains de Boucher ?

Sans doute, un artiste a tous les droits et d'abord celui de se contredire, mais si le traducteur est un traître, le critique est toujours un adversaire.

Baudelaire (oui, Baudelaire que ses ailes de géant n'empêchaient pas de marcher dans cette ville dont la forme « change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel », mais dont on retrouve encore le même charme triste et secret dans certaines rues au nom si doux, place de la Bastille ou place d'Italie : cela ne peut parler qu'au cœur d'un Parisien), Baudelaire a recréé le Paris des premières années de Napoléon III, Labiche ou Meilhac, ou Zola — le Paris de 1860 à 1870, Proust nous amène la Troisième République. 1875-1900. Jusqu'ici, nous qui n'avons pas connu dans sa jeunesse celle qui, si l'on en croit encore M. Forain, était si belle sous l'Empire, nous ne pouvions pas nous faire une idée de cette jeune République à suivez-moi jeune homme, à saute-en-barque, à poufs et à tournures, coiffée d'un chapeau niniche et serrée dans sa robe à traîne, accompagnée par un duc d'Aumale ou un prince de Sagan portant le tube doublé de cuir vert et le carrick à plusieurs pélerines. Les peintres impressionnistes ont essayé de fixer l'apparence des femmes de cette époque, mais en littérature ? Sans doute, quand nous avions quinze ans¹, les dessous, le pantalon et le corset noirs des héroïnes de M. Paul Bourget ont pu nous

1. Et même plus tard.

causer un certain trouble, nous avons pu parfois rêver de suivre Maupassant dans les chambres de bonne, mais nous n'avions pas retrouvé chez l'un ni chez l'autre la véritable essence de l'époque, ce n'était qu'un parfum grossier, vite éventé. La première femme du temps de Mac-Mahon que nous aurons connue, c'est Odette Swann, qui alors, était encore Odette de Crécy. Et nous nous rappelons précisément que le jour de l'élection de Mac-Mahon, elle était couchée avec un Monsieur qui plus tard ne s'aviserait pas d'oser le lui rappeler. « M^{me} Swann, c'est toute une époque », diront plus tard les jeunes gens, en la voyant le dimanche matin, avenue du Bois, traverser le carré des pannés, saluée par les membres du Jockey et traînant derrière elle une petite cour d'adorateurs élégants. M^{me} Swann qui « Majestueuse, souriante et bonne, s'avancant dans l'avenue du Bois, voyait comme Hypathie, sous la marche lente de ses pieds, rouler les mondes »¹. M^{me} Swann sous son ombrelle mauve, « comme sous le reflet d'un berceau de glycines », vêtue avec élégance pure, inutile et raffinée. « Sa toilette était unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire, unique, les fleurs de son inflexible chapeau de paille, les petits

1. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *.

rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois et pour connaître le trouble nouveau de la saison, je ne levais pas les yeux plus haut que son ombrelle, ouverte et tendue comme un autre ciel plus proche, rond, (Encore Baudelaire, dans *la Chevelure* :

*Cheveux bleus, pavillons de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond !)*

clément, mobile et bleu ¹.

.
« Nous faisons quelques pas. Et je comprenais que ces canons selon lesquels elle s'habillait, c'était pour elle-même qu'elle y obéissait comme à une sagesse supérieure dont elle eût été la grande prêtresse ; car s'il lui arrivait qu'ayant trop chaud, elle entr'ouvrît, ou même ôtât tout à fait et me donnât à porter sa jaquette qu'elle avait dû garder fermée, je découvrais dans la chemisette mille détails d'exécution qui avaient eu grande chance de rester inaperçus comme ces parties d'orchestre auxquelles le compositeur a donné tous ses soins, bien qu'elles ne doivent jamais arriver aux oreilles du public, ou dans les manches de la jaquette pliée sur mon bras

1. *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, *.

je voyais, je regardais longuement par plaisir ou par amabilité, quelque détail exquis, une bande d'une teinte délicieuse, une satinette mauve habituellement cachée aux yeux de tous, mais aussi délicatement travaillée que les parties extérieures comme ces sculptures gothiques d'une cathédrale dissimulées au revers d'une balustrade à quatre-vingts pieds de hauteur, aussi parfaites que les bas-reliefs du grand porche, mais que personne n'avait jamais vues avant qu'au hasard d'un voyage, un artiste n'eut obtenu de monter se promener en plein ciel, pour dominer toute la ville, entre les deux tours ¹. »

M^{me} Swann est entrée ² dans la galerie

1. *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, *.

« Ces parties d'orchestre... » « Ces sculptures gothiques... » Exemple entre tous de l'utilisation des motifs (voir la note, page 49) de musique et d'architecture sacrée. Utilisation que je ne crois pas imposée à l'auteur par son seul choix. Le « Voyageur enthousiaste », le pèlerin ruskinien, peintre ému des Églises Assassinées, l'admirateur de Wagner, de César Franck, et de Vinteuil, doit naturellement être entraîné à prendre, dans le magasin des images, celles qu'il trouve dans ses casiers favoris.

2. C'est grâce à Odette que nous pouvons nous représenter « l'Affaire » et l'esprit de Paris au moment de l'Affaire : *l'Île des Pingouins*, faible pamphlet dont les allusions sont aujourd'hui presque incompréhensibles, ne nous laisse d'autre souvenir que celui de « l'atticisme » d'Anatole France (qui mieux que lui nous rappellera qu'on se lassait nommer Aristide « le Juste », surtout quand c'est injustifié). L'Affaire pour nous, c'est Odette se glissant peu à peu dans les salons les plus fermés, parce qu'elle « pense bien », alors que « pauvre Charles », comme dit la duchesse de Guermantes, est au

réservée du souvenir et derrière elle l'allée des accacias, le coin de l'Avenue du Bois, terriroires nouvellement annexés au Domaine de l'Art. Et ce salon plein de fleurs, fermé par de lourdes portières, où l'atmosphère est si triste et si douce, surtout quand la neige tombe au dehors ; les lampes, les chrysanthèmes, les tapis épais qui atténuent le bruit des pas, ce qui permet au visiteur frémissant de surprendre « la belle M^{me} Swann », en robe de crêpe de chine ou de mousseline de

contraire un affreux dreyfusard. L'Affaire, c'est encore M^{me} Verdurin, renonçant à ses « sorties » contre « les ennuyeux » et convertie aux opinions du Faubourg par le désir qu'elle a d'en être enfin, Saint-Loup, antidreyfusard quoique anarchiste, par amour pour sa maîtresse, Rachel Quand-du-Seigneur, dont le canapé de tante Léonie accueillait les ébats professionnels, dans cette maison de passe où le narrateur est introduit par son ami Bloch — le duc de Guermantes déplorant tous les malheurs causés par « cette déplorable Affaire » (alors qu'il n'est, en réalité, sensible qu'à un seul : son échec à la présidence du Jockey, causé par le rapprochement que l'antidreyfusisme avait opéré entre « le gratin » et la petite noblesse, rapprochement qui fait voter les membres du Jockey pour un concurrent tout à fait imprévu par le Duc) et prononçant automatiquement les mots « bel et bien » chaque fois qu'on en parle devant lui. M^{me} Swann, M^{me} Verdurin, Saint-Loup, le duc, Swann, Bloch, le prince de Guermantes, et sa femme devenus sans se l'être avoués, dreyfusards l'un et l'autre par amour de la Justice et lisant *l'Aurore* en cachette — tous nous transmettent ce qui nous semble le véritable état d'esprit de l'Affaire Dreyfus ; grâce à eux, nous imaginons cette époque, dont le trouble n'était certainement pas sans rapport avec celui que la guerre produisit à Paris en 1917 et 1918. — et Proust n'étant pas trop « actuel », nous ne sommes pas forcés d'élaguer des parties concrètes, mal accordées avec notre imagination.

soie, assise au fond d'une bergère et lisant. Ainsi parée de ce luxe secret et presque désintéressé, nous retrouvons la chanteuse des petits théâtres, la « Miss Sacripant », dont Elstir avait fait le portrait, la dame en rose rencontrée chez l'oncle Adolphe, la cocotte de la rue La Pérouse pour qui Swann eut son plus grand amour — et qu'il épousa, amour partagé par le narrateur, mais reporté, transféré par lui sur Gilberte Swann ; mais non, « Marcel » n'aime pas vraiment Gilberte, ce qu'il aime, c'est l'esprit, le « côté » de chez Swann, il distribue ses sentiments sur les trois personnes de cette divinité ; Odette et Swann, il les vénère, et les admire ; pour ressembler à Swann, il souhaite d'être chauve et, à table, chez ses parents, se tire continuellement le nez : Swann a un grand nez. « Cet enfant est idiot, dit le père, il deviendra affreux ». Gilberte est aimée seulement, pendant un temps assez court. Et cet amour, imité de l'amour que Swann avait eu pour Odette, n'est guère qu'une forme de l'attachement que « Marcel » éprouve surtout pour Swann et c'est peut-être à Swann encore que vont les hommages adressés à Odette comme à une Divinité intermédiaire dont la statue s'anime, touchée par l'amour ambigu d'un sculpteur favori des Dieux.

Cette Odette si bien réussie, si bien dessinée « physiquement », nous ne connaissons d'elle que son apparence. C'est à peine si l'auteur nous montre un peu son âme fuyante, incertaine, éparse et dispersée. Comme toutes les femmes de Proust — exceptées la mère et la grand'mère qui sont deux saintes et Mme Verdurin qui est un pur grotesque — Odette disparaît dans le temps, revient et passe avec lui.

En lisant Proust, on pourrait croire tout d'abord que son œuvre est située hors du temps (et de l'espace), mais à la réflexion, on s'aperçoit qu'aucune œuvre n'est mieux assimilée au temps. « Le livre de Proust a ceci de particulier qu'il tient compte de chaque instant, on dirait qu'il a la fuite même du temps pour objet ¹ ». Fuite du temps, fuite de l'esprit. Proust retrouve bien le temps perdu qu'il a recherché avec tant de soin, et le livre a si bien épousé son objet qu'il ne peut plus s'en détacher et qu'il doit subir la même fortune. Jusqu'ici, aucune œuvre littéraire ne nous avait ainsi rendu le temps dans toute sa vaine intégrité. Proust n'a point arrêté le temps et ne nous en donne pas un équivalent esthétique ; après avoir réussi à

1. André Gide, *Incidences* : à propos de Marcel Proust.

s'en rendre maître, il s'est volontairement asservi et n'a pas voulu le dominer ; en augmentant son effort, il a *risqué* son génie, confié son œuvre à ce temps incertain dont elle a la couleur et la saveur. Et cela sans doute donne à son œuvre cette « gratuité » que Gide y retrouve et qu'il loue. Gratuité ! Une œuvre immorale peut-elle être tout à fait gratuite (car c'est là leur différence : Gide est un immoraliste et Proust un moraliste, mais un moraliste immoral. Le moraliste immoral, quel beau sous-titre pour Henri Massis, quand il mettra Proust en jugement). Il me semble qu'une œuvre d'art ne peut pas être entièrement gratuite, (L'entière gratuité n'est pas exprimée. *Alors*, on n'écrit pas), de même qu'elle ne peut pas ne pas l'être un peu — quand on veut être « utile », on agit, pourrais-je avancer, mais un livre est parfois plus « utile » qu'une action, à cause de toutes celles qu'il provoque. Inversement, Gide a raison d'écrire que « l'œuvre de Proust, si désintéressée, si gratuite, nous apparaît plus profitable et de plus grand secours que tant d'œuvres dont l'utilité seule est le but »¹. C'est en elle-même que toute œuvre d'art trouve sa fin. Invoquons Baudelaire une fois

1. André Gide, *Incidences*, déjà cité.

de plus. Barbey d'Aurevilly écrit « qu'après les *Fleurs du mal*, il n'y avait que deux partis à prendre : ou se brûler la cervelle... ou se faire chrétien ». Il avait tort d'écrire « après », les *Fleurs du Mal*, n'ont pas besoin de complément. Quant au parti à prendre *avant*, il y en avait encore un troisième et qui n'était pas comme les deux autres à la portée de tout le monde ou de quelques-uns et c'est celui que Baudelaire a pris : c'était d'écrire les *Fleurs du Mal*.

*
* *

Peut-on demander à l'auteur du Temps Perdu de nous peindre des âmes parfaites et limitées ? Odette est fuyante et perverse, offerte à ceux qui la désirent, fermée à celui qui l'aime — secrète défense d'un cœur qui ne veut pas se réduire, se fixer. Albertine « n'est peut-être qu'une grande déesse du Temps », Gilberte, M^{lle} de Stermaria, toutes, « âmes désordonnées », fuient, « fuient l'infini qu'elles portent en elles ». Comment l'auteur pourrait-il leur donner des âmes sages, des âmes heureuses ? Heureuses ? Les âmes ne peuvent être heureuses que sous la règle chrétienne ? Oui, si l'on conçoit le bonheur comme un sommeil sans rêves, comme un

ensommeillement de tous les désirs. La philosophie catholique enseigne la soumission. Nous nous sommes révoltés. Nous n'acceptons plus l'unité de l'âme, mais sa diversité nous trouble, mais nous craignons, nous fuyons les êtres inconnus que nous rencontrons chaque jour en nous-mêmes. La révolte ne saurait nous satisfaire et faut-il s'en étonner puisque c'est précisément contre la satisfaction, contre la quiétude et la sécurité que nous nous étions révoltés. On nous offrait, en échange de la soumission que nous avons refusée, le paradis. Nous voulions l'inquiétude. Le génie russe, ténébreux conseiller, nous incitait à rechercher le malheur. Mais pour ceux qui croient au « bien », le bien est unique, pour les autres, le mal et le malheur prennent toutes les formes. « Le mal, ça ne compose pas », dit Claudel¹. Nous sommes malheureux. Nos désirs ne seront jamais comblés, jamais la souffrance ou la volupté désirée ne nous apaise. Nous ne savons pas ce que nous voulons. Je ne sais pas ce que je veux plutôt, car je ne veux pas m'engager au nom des autres, à peine puis-je invoquer des jeunes gens que je ne connais pas et que j'imagine à mon gré, le front courbé

1. Cité par Henri Massis : *Jugements*, II.

sous une lampe à pétrole, en province, les soirs d'hiver. On ne sait pas ce qu'on veut, mais peut-être le bonheur n'est-il qu'un consentement et qu'il suffit de choisir son bonheur pour le connaître. Tout neufs encore dans l'inquiétude et la diversité, peut-être ne savons-nous pas encore être heureux et faire de la variété des sensations, de la mobilité des sentiments, l'essence même du bonheur ? Est-ce dans la seule sensation que nous devons, non pas chercher, car nous le cherchons partout, mais le trouver, le prendre — « ce bonheur, ce sentiment de certitude dans le bonheur » éprouvé par le narrateur tandis qu'il buvait une tasse de thé, qu'il respirait aux Champs-Élysées, une odeur de vieux bois. Il ajoute : « ce n'était pas l'illusion ».

« Ce sentiment de certitude dans le bonheur », n'est-ce pas le signe le plus sûr du bonheur — le bonheur lui-même, et hors de cette certitude protectrice, les éléments du bonheur ne sont-ils pas variables et mobiles ? Il nous arrive parfois de sentir en nous une joie inexplicable et sans cause rationnelle. Nous lui cherchons des prétextes innocents. Un air de chant retrouvé, un vers qu'on répète une heure durant sur tous les tons, un paysage, si le prétexte est insuffisant, la joie nous

abandonne, car nous n'avons guère le courage d'être heureux sans motifs licites, admis ou tolérés par la conscience — ou malheureux. Certains nerveux, se sachant sujets à de profondes et soudaines mélancolies, qu'ils ne peuvent ni ne veulent élucider, (craignant s'ils le faisaient, d'aggraver leur mal) réservent en eux-mêmes quelques causes d'affliction auxquelles, dupes à demi conscientes de leur ruse, ils rattachent les effets de leur mystérieux désespoir. « Ce sentiment de certitude dans le bonheur », Proust nous raconte comment il le découvre en lui pour la première fois :

« Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusais d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravissai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés « Petites Madeleines » qui semblent avoir été moulées dans la valve rainurée d'une coquille Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portais à mes lèvres une cuillerée du

thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence précieuse n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ¹ ? »

« Un plaisir délicieux... isolé, sans la notion de sa cause ». C'est bien là le plaisir que nous n'osons pas goûter. L'empire des notions claires est ébranlé, mais renversé, pas encore, et la loi causale n'est pas près d'être abrogée. Devant ces plaisirs « isolés » nous demeurons hésitants et timides, Proust lui-même, car je ne puis croire que la seule curiosité le fasse

1. *Du côté de chez Swann*, *.

poursuivre cette « notion » disparue qu'il retrouve enfin dans un souvenir. (Émouvante recherche de souvenir. L'émotion psychologique à l'état pur) :

« Et tout d'un coup, le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là, je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait, après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que de ces souvenirs abandonnés depuis si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivant, tout s'était désagrégé ; les formes — et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel, sous son plissage sévère et dévot — s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eut permis de rejoindre la conscience.

« Et comme dans ce jeu où les Japonais

s'amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même, maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'Église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé¹. »

Dans l'œuvre de Proust, *Du côté de chez Swann* est la tasse de thé, d'où tout est sorti, villes, jardins et personnages et cette vapeur des sentiments qui flotte au-dessus et cette fumée de rêve d'où va naître sans doute un génie des « Mille et Une Nuits », et dans cette dernière phrase sur la tasse de thé, de même que les petits morceaux de papier japonais, l'image de la fin se contourne et se colore dans l'eau trouble du souvenir. Image qui vous fait évoquer le nom et la légende du peintre Hokusai et le plus délicat poème de Mallarmé (Bien qu'il s'agisse ici d'un art

1. *Du côté de chez Swann*, *.

chinois, là d'un art japonais : cela n'a aucune importance pour l'association d'idées) :

*Je veux délaisser l'art vorace d'un pays
Cruel, et souriant aux reproches vieillis
Que me font mes amis, le passé le génie
Et ma lampe qui sait surtout mon agonie,
Imiter le chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur des tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie enfant...*

La fleur bizarre cueillie sur le tombeau de Mallarmé, la fleur de ces deux vers si frémissants où, par une adroite équivoque, on peut appliquer à la vie et à la fleur cette épithète de transparente, suivie d'un soupir qui rend incomparables l'harmonie et la mesure du vers.

Transparente, la fleur qu'il a sentie enfant...

Proust, lui aussi, retrouvera dans sa mémoire des souvenirs parfumés, « l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre », l'odeur des aubépines de Combray lui donnera plus tard, la même profonde sensation de bonheur inexplicable ou plutôt inexploqué, car l'auteur a trouvé l'explication et tarde seulement à nous la fournir, sans doute pour respecter

son ordre des perceptions, « quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux », cette explication que nous attendrons probablement jusqu'à la fin du *Temps perdu* sera peut-être la clef du *Temps retrouvé*. (« L'Adoration perpétuelle », ce titre ne promet-il pas beaucoup ?). Le roman se déroule autour de cette sensation encore inconnue où se cache le secret du bonheur. Odeur et saveur, la sensation sera produite aussi par le son, son mystérieux, amical et familier de la « petite phrase » reconnue par Swann dans la sonate de Vinteuil, le soir qu'il dînera chez les Verdurin avec Odette et qui deviendra « l'air national de leur amour ». Le narrateur qui partage le goût de Swann pour la petite phrase, retrouvera dans certains tableaux du peintre Elstir la même beauté particulière, indépendante qu'il avait aimée dans la musique de Vinteuil, « *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.* »

La « sonorité mordorée » du nom de Brabant lui montre comme dans une lanterne magique la lande et le château légendaire. Des couleurs et des sons surtout les rapports l'intéressent. Car les parfums l'affectent désagréablement, il n'en peut supporter auprès

de lui ; pas de fleurs dans sa chambre de malade et les aubépines roses du Parc de Tansonville, c'est dans la forêt du souvenir qu'il va les respirer. Aubépines de Combray fleuries par miracle à Balbec dans les bois qui entourent la Raspelière et qu'on avait revues déjà, au bord d'un petit chemin, près de la mer, penchant leurs fleurs fanées vers l'inconstant ami qui leur avait promis de revenir les voir à chaque printemps. Promesse oubliée par le narrateur pour Gilberte Swann qui cependant lui était apparue, peut-être, pour la première fois au milieu de ces aubépines délaissées. « Et pourtant comme Gilberte avait été mon premier amour pour une jeune fille, elles avaient été mon premier amour pour une fleur »¹.

Et les aubépines de Balbec lui rendent l'atmosphère « d'anciens mois de Marie, d'après-midi du dimanche, de croyances, d'erreurs oubliées », l'atmosphère de Combray que le narrateur pourrait figurer par un papillon de velours gris, lui qui voyait un

1. *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, **.

Proust comprend et interprète le langage des aubépines comme Senancour celui des jonquilles « Jonquille — Besoin insatiable de confiance, d'union, d'énergie, de bonheur. Prestige de la saison d'aimer, charme du printemps. *Irrésistible attrait de la beauté idéale*. » (Senancour, *Isabelle, langage des fleurs*, cité par M. Guy de Pourtalès, dans *De Hamlet à Swann* : Éthique et Esthétique de Senancour.)

papillon jaune quand la duchesse de Guermantes disait Salon Arpajon « et Salon Swann (M^{me} Swann était chez elle l'hiver de 6 à 7) papillon noir aux ailes feutrées de neige »¹. Combray et les visites imprévues de Swann, « du fils Swann », lettré, intelligent, homme du monde ; mais, en suivant l'ordre des perceptions, Proust a pu se laisser abuser par lui-même : quand il peint son admiration d'enfant pour Swann il y ajoute, bien qu'alors l'importance mondaine de Swann fût ignorée de toute la famille du narrateur, qui l'ignorait aussi, il y ajoute involontairement la considération d'un jeune snob pour un homme lié intimement à tout « le gratin ». Charles Swann, dont le prénom, il me semble, convient si bien à un homme à femmes² du début de la troisième République, « Charles », héritier de la vertu ridicule et amoureuse de « Gustave », prénom, sauf erreur (de Proust qui l'appelle à un autre endroit de *La Prisonnière* Auguste) de M. Verdurin, type d'amoureux du second Empire raillé par Gogol, qui sans doute comme Dostoïevski avait lu Paul de Kock et

1. *Sodome et Gomorrhe*, II *.

2. Et Baudelaire aussi s'appelait Charles (bien qu'il n'ait point vécu sous la troisième République.) Dans quelles fantaisies philosophiques une telle remarque eût-elle entraîné Balzac !

n'avait pas compris le charme un peu vulgaire, mais parfois si vif et si gai de ces petits tableaux parisiens, comparables à ceux de Restif.

Dans cette page des aubépines où il évoque « son premier amour pour une fleur », Proust se montre à loisir sous un aspect puéril, gazouillant et un peu maniéré.

« Je m'arrêtai une seconde et Andrée, avec une divination charmante, me laissa causer un instant avec les feuilles de l'arbuste. Je leur demandai des nouvelles des fleurs, ces fleurs de l'aubépine pareilles à de gaies jeunes filles étourdies, coquettes et pieuses ». « Ces demoiselles sont parties depuis longtemps déjà », me disaient les feuilles, etc... ». « Pieuses » va lui servir de tremplin pour rebondir et continuer avec les feuilles de l'aubépine un dialogue sur la piété des fleurs. Sans doute, est-ce ce côté précieux, cette sensibilité de petite fille qui le faisait préférer à la littérature romanesque française, l'anglaise ou l'américaine. On rencontrerait parfois un semblable esprit dans Eliott (dont cette Andrée qui laisse discrètement « Marcel » causer avec les aubépines traduit un roman), dans Meredith, dans Henry James, dans Dickens surtout qui semble, comme le naïf « Luthier de Crémone » croire à l'esprit des

choses, mais chez les romanciers français ? Il n'y a guère qu'Alphonse Daudet qui fasse songer à Dickens. Un peu plus vulgaire, mais non moins sensible. Dernièrement, Raymond Radiguet surtout dans *Le Diable au Corps*, usa et abusa de cette sensibilité enfantine, mais outre qu'il paraît avoir été plus affecté que naturel, ce côté dînette, poupée, écolier, devoirs de vacances, société des poches percées, n'est pas assurément le meilleur du livre. J'ai été amené à parler de Daudet, piètre psychologue, à propos de Proust, grand introspecteur du cœur humain — Proust, comme Swann, ne croit pas beaucoup à la « hiérarchie » (les guillemets, signe de léger mépris, sont en faveur dans la coterie Guermantes, à laquelle Swann appartient longtemps) des arts, non plus qu'à celle des œuvres. La liberté qui, si l'on peut dire, éclaire le monde où il nous conduit et « guide ses pas », n'abdique pas devant la littérature ; il n'a pas plus de préjugés devant elle que devant la vie et telle œuvre où il trouve une jouissance ou un aliment ne sera point dédaignée, parce qu'elle pourrait être d'un niveau intellectuel plus ou moins élevé — le plus haut degré d'élévation étant atteint, par exemple, pour le style par Montaigne, Retz et Saint-Simon, pour la psychologie par

Stendhal et Laclos, pour la poésie par Racine et Baudelaire. Et ces auteurs « classés », admirés, aimés, il se plaît à leur découvrir des qualités secrètes, particulières, des qualités, des beautés qu'il a sans doute ou qu'il voudrait avoir lui-même, des qualités dont la découverte et l'expression au moins n'appartenaient qu'à lui seul ; certaines œuvres ont une vertu de révélation extraordinaire, certains livres sont des pierres de touche. La sensibilité de Proust est assez aiguë pour qu'il ne fasse jamais en vain l'épreuve : c'est toujours une qualité nouvelle qu'il va découvrir à l'auteur éprouvé.

Il voit dans Stendhal « un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle : le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour au haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher où l'abbé Blanès s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'œil ». Dostoïevski aura créé « la maison de l'Assassinat », et celle de *Crime et Châtiment*, avec son dvornik, n'est-elle pas aussi merveilleuse que le chef-d'œuvre de la maison de l'Assassinat dans Dostoïevski, cette sombre et si longue, et si haute, et si vaste Maison de Rogogine, où il tue Nastasia Philippovna. Cette beauté nouvelle et terrible d'une maison, cette beauté nouvelle et mixte

d'un visage de femme¹, voilà ce que Dostoïevski a apporté d'unique au monde et les rapprochements que des critiques littéraires peuvent faire entre lui et Gogol, ou entre lui et Paul de Kock, n'ont aucun intérêt, étant

1. *La Prisonnière*, **.

« La femme de Dostoïevski (aussi particulière qu'une femme de Rembrandt) avec son visage mystérieux, dont la beauté avenante se change brusquement comme si elle avait joué la comédie de la bonté, en une insolence terrible (bien qu'au fond il semble qu'elle soit plutôt bonne), n'est-ce pas toujours la même, que ce soit Nastasia Philippovna écrivant des lettres d'amour à Aglaé et lui avouant qu'elle la hait, ou dans une visite entièrement identique à celle-là — à celle aussi où Nastasia Philippovna insulte les parents de Vania — Grouchenka, aussi gentille chez Katherine Ivanovna (bien que Grouchenka au fond soit bonne), Grouchenka, Nastasia, figures aussi originales, aussi mystérieuses non pas seulement que les courtisanes de Carpaccio, mais que la Bethsabée de Rembrandt. »

Ce style confus et lâché, ces phrases inachevées, coupées fréquemment de parenthèses, de tirets, se rencontre surtout dans *La Prisonnière*. Est-ce un défaut ou plutôt n'est-ce pas la « beauté unique » de la *Prisonnière*, cette négligence hâtive du malade qui en quelques années écrivit vingt volumes admirables ? Il n'a pas eu le temps de corriger, de relire les derniers volumes ; son instantane préoccupation était de laisser à la mort le moins possible de lui-même. Pendant son agonie, il songeait à refaire la mort de Bergotte, il s'est relevé pour écrire le nom d'un de ses personnages, Forcheville, sur un bout de papier. Sa mémoire était étonnante, à trois volumes de distance il reprend un détail qu'il avait feint d'oublier et sait le rendre nécessaire, indispensable ; c'est la mémoire qui lui a permis de donner à son œuvre cet « ensemble », cette unité obtenue par une « masse » de souvenirs et cet air d'« univers nécessaire » et dont la nécessité ne nous paraît pas nécessairement devoir être détruite par la continuelle intervention du relatif — par ces interventions inutiles qui cependant pourraient en compromettre la nécessité.

extérieurs à cette beauté secrète ». La beauté secrète de Barbey d'Aurevilly c'est « une qualité cachée révélée par une trace matérielle » : la main du *Rideau cramoisi*, la traversée de la lande dans *l'Ensorcelée*, Thomas Hardy invente « la géométrie du tailleur de pierres »¹. Proust ne considère les œuvres que selon ces phrases-types à la Vinteuil, ces motifs de beauté secrète, unique, ajoutés par l'auteur à la connaissance humaine. Proust recherche, dans une œuvre le différentiel et l'intrinsèque, mais si les rapports des œuvres entre elles ne l'intéressent pas (rapprochements entre Dostoïevski, Gogol et Paul de Kock), les rapports des œuvres littéraires avec les hommes l'intéressent beaucoup. Il nous apprend avec un plaisir complice, un plaisir de « voyeur » que la coterie Guermantes (et en particulier la duchesse de Guermantes, Oriane) méprise Mallarmé parce qu'elle adore Meilhac et Mérimée. Il ajoute :

« Je comprenais que je l'eusse entendue se moquer de Maeterlinck (qu'elle admirait d'ailleurs maintenant par faiblesse d'esprit de femme sensible à ces modes littéraires dont les rayons viennent tardivement), comme je comprenais que Mérimée se moquât de Bau-

1. Proust a-t-il oublié ce pur soleil d'été que Hardy a fait lever sur le Wessex ?

delaire, Stendhal de Balzac, Paul-Louis Courier de Victor Hugo, Meilhac de Mallarmé. Je comprenais bien que le moqueur avait une pensée bien restreinte auprès de celui dont il se moquait, mais aussi un vocabulaire plus pur¹. »

Proust est ravi de ces différences qu'il découvre et ravi de nous les rendre sensibles grâce au merveilleux instrument qu'est son style si « imparfait ». Il peut tout dire, même ce qui n'existe pas, ou pas encore ce qui lui arrive souvent. Alors il le crée. Créer, faire entrer dans le monde précaire des réalités ce qui sommeillait dans le monde infini des possibles, n'est-ce pas la fin suprême et la suprême beauté de toute œuvre d'art. Jamais, peut-être, « un coup de dés n'abolira le hasard » et si « toute pensée émet un coup de dés », par cela même, elle se soumet au hasard. La lumière des astres tombés du cornet sombre de l'infini, cette lumière s'étein-

1. *La Prisonnière*, *.

Stendhal se moquait-il de Balzac ? En tout cas, l'article de Balzac sur *la Chartreuse de Parme* lui avait causé un énorme plaisir, ce qui, bien entendu, ne l'empêchait peut-être pas de se moquer de Balzac, mais encore cet article lui avait paru assez important pour qu'il songeât à remanier quelques chapitres de *la Chartreuse* sur les conseils de Balzac. Par ailleurs, Stendhal avait peut-être une pensée restreinte auprès de celle de Balzac, mais plus profonde sur certains points. Un vocabulaire plus pur, peut-être, mais non un meilleur style.

dra dans nos faibles mémoires qui ne savent garder qu'un si petit nombre de souvenirs ; pourtant, c'est vers cette lumière incertaine que nous levons les yeux, vers ces « phares », vers ces étoiles déjà mortes et glacées quand nous parvient leur lointain rayon. Et puis qui sait si le Hasard, un jour, ne sera pas aboli et si, à force de jouer, toutes les chances ne s'épuiseront pas. Qui sait ? Il y a peut-être une chance de faire sauter la banque. Certains font Charlemagne et se retirent les poches pleines, mais d'autres vont jusqu'à la fin, risquent toutes les chances, jusqu'à leur dernière chemise, leur dernier soupir. L'art n'existe pas en dehors de cette révolte, de ce jeu dangereux qu'on retrouve dans toutes ses œuvres, même dans les plus universelles, celles qui, au contraire de ce que voulait Schwob, désirent le moins l'unique et cherchent le moins possible à exprimer l'individu, c'est-à-dire, à le dresser contre l'ordre établi, du moins à l'y soustraire. Dans son principe même, l'Art est une révolte¹. Exprimer la

1. La révolte éclate où elle peut. Une phrase, une pensée décèlent soudain la présence des forces inconnues. Est-ce « à la lueur de ces deux vérités éternelles : le trône et la religion », que Balzac, lui pourtant si « costaud », écrit (dans *Modeste Mignon*), « toutes les colombes sont des Robespierres à plumes blanches » ? Cette phrase étonne sous sa plume. Mais l'ennemi se glisse partout.

soumission, c'est y échapper déjà. La véritable soumission est muette et passive. Louer l'ordre, c'est le défendre, c'est admettre implicitement qu'on peut le blâmer, le combattre. Ceux qui invoquent trop souvent les dieux sont bien près d'être athées. La parole a des vertus puissantes. Si deux négations valent une affirmation, une affirmation ne vaut-elle pas un doute ? La substance de l'œuvre de Proust, c'est ce doute qui animait l'œuvre de Montaigne, que saint Thomas n'avait pas anéanti et que Descartes n'a pas su convertir. Faire une méthode pour conduire la raison, la prévenir avec tant de soin des égarements qu'elle doit éviter, n'est-ce pas lui en révéler l'existence, le charme et l'attraction ? On glisse aisément sur la pente enchantée, m'écrivait Proust à un autre propos. Celle de l'Enfer n'est pas la moins fleurie.

La beauté secrète de Proust, ce sera cette impression de chute dans les ténèbres — pareille à celle qu'on éprouve dans les rêves, cette angoisse qui ressemble un peu à celle qu'on avait déjà ressentie dans Dostoïevski et dont certaines pages de *La Prisonnière* (la conversation avec Albertine dans le deuxième volume) nous donnent surtout la sensation. Les ténèbres de Proust sont plus

profondes. Jamais comme dans Dostoïevski, on n'y voit briller cette lumière lointaine, le recours à Dieu.

Certes, au point de vue « littéraire », l'œuvre de Proust n'est pas sans défaut. Si l'on pense aux défauts de Balzac, ce n'est pas qu'ils soient semblables. On y pense parce que tous les deux avec des procédés bien différents et surtout des points de vue, des esprits différents ont peint une société. Peut-être aussi parce que Proust a beaucoup aimé Balzac (autant que Saint-Simon). Sans doute le goût qu'il avait pour lui ne va pas sans une certaine ironie qui parfois nous irrite un peu, mais une ironie admirative, amicale (celle de son pastiche), un peu cousine de l'ironie qu'on peut avoir, jointe à un grand intérêt et même à une réelle admiration pour Barbey d'Aurevilly ou Eugène Süe.

Proust et Balzac semblent avoir un défaut commun : le snobisme, mais chez Balzac ce n'est pas un défaut. Ses portraits des « duchesses » de la Restauration sont tracés avec une plume si naïve (que d'habileté, devait penser Proust, que d'art dans le naturel pour atteindre à cette naïveté) et si enthousiaste qu'on est forcé d'aimer les modèles. Tandis que le snobisme de Proust finit par devenir fastidieux. Cent cinquante

pages qui en valent bien trois cents d'un de nos livres courants pour décrire le dîner chez la duchesse de Guermantes, toutes ces questions de préséance, de généalogie, de famille développés avec une complaisance amoureuse, c'est un peu long. M. Léon Daudet, grand admirateur de Proust, le félicitait dans un hommage funèbre d'avoir décrit sans pitié les mœurs des « salonnards », mais ces mœurs furent longtemps les siennes et s'il s'est montré sans indulgence à leur égard, c'est qu'il n'avait pas l'habitude de se flatter et trouvait même, probablement, un plaisir pervers à ne pas s'épargner. On ne saurait même prononcer les mots de « flatterie », ou d'indulgence, etc... Proust considérait les sentiments des autres comme les siens propres, en dehors de tout idéal, de toute mystique, de toute morale et de toute religion. Lorsqu'il parle des « vices » de M. de Charlus, il ajoute, en mettant des guillemets, qu'il parle ainsi pour la commodité. Pour Charlus également, s'il en fait une terrible caricature cela ne l'empêche pas d'avoir pour lui un grand attachement, une affectueuse pitié qui ne l'aveugle pas et ne l'empêche pas de frapper durement avec des phrases qui ont cette même « atroce et méchante beauté » qu'il trouve à certains vers des *Petites Vieilles*.

L'œuvre de Balzac est le tableau d'une société fictive sans doute, il bouche les trous, arrondit les angles, met un peu de bleu, un peu de vernis par ci, par là, mais la vie sociale peinte par Proust est une autre fiction bien incertaine. Les détails sont vrais, profonds, saisissants, mais l'ensemble ne tient pas toujours, l'intrigue, la vie n'ont pas toujours cette réalité fictive qu'on exige d'un roman. C'est parfois un peu flou, un peu confus. On pourrait, sans difficultés, interchanger des sentiments ou des personnages. Les mêmes effets de surprise sont trop souvent répétés. Les mobiles des personnages participent presque uniquement du désir sexuel ou de la vanité mondaine. Proust nous donne un admirable Charlus, un admirable Cottard ; nous cherchons en vain dans son œuvre, un Balthazar Claës, un Louis Lambert, ou même un Rastignac, un Rubempré. Il n'a pas su ou pas voulu peindre l'ambition, ni la foi. On pourrait dire de lui ce qu'il dit de Dostoïevski, qu'il a creusé dans l'âme humaine certains puits très profonds, mais parfois étroits et en nombre limité. Il fait jouer indéfiniment son ressort sexuel et nous en découvre les rouages les plus secrets, mais après Albertine, grande déesse du temps, après M^{me} Swann, ou Gilberte, comme

nous soupignons en songeant à M^{me} de Mortsauf, à Eugénie Grandet, à Coralie ou à Esther, Proust n'a pas créé la femme que nous désirions après Odette, Albertine, Gilberte, après ces êtres de fuite à qui les secrets et les mensonges ne pèsent pas comme les « vains ornements » et les voiles de Phèdre et dont la fuite éperdue, inutile, est encore une des « beautés » de Proust. Beauté sombre et morne que nous verrons souvent nous apparaître dans des circonstances analogues.

« C'est au sein d'un même roman que les mêmes scènes, les mêmes personnages se reproduisent si le roman est très long ». Cela se passe ainsi dans le *Temps perdu*. Surprises taillées sur le même modèle : la rencontre de la grand'mère avec M^{me} de Villeparisis, l'amitié du narrateur avec Saint-Loup, présentée d'abord comme impossible, puis comme aussi vive la part de Saint-Loup que le narrateur l'avait rêvée, de sa part à lui, qui cesse de trouver des charmes dans cette amitié dès qu'elle est née. Les variations de cette amitié dans l'esprit du narrateur présentent le premier et le plus complet exemple de ce que l'auteur appelle « le renversement des alliances ». Jeu d'antithèse dont on arrive à connaître la règle et qui vous fait prévoir les sentiments du héros, du héros quel qu'il

soit, il n'y en a qu'un en qui s'agite une foule, M. Léon Daudet écrivait : d'hérédismes¹, j'aime mieux : de fantômes, de larves, de démons si l'on veut, doués d'une apparence humaine par l'esprit qui les poursuivait sans cesse et les recueillait avec joie.

Le jeu des sentiments peut nous sembler, dans certains romans, esclave d'une convention. Nous pouvons désirer que l'amant n'aime plus, sans motif, comme il avait commencé d'aimer (ce que d'ailleurs nous ne voyons jamais dans Proust : il y a toujours des motifs compliqués), que le sage fasse une folie, etc..., mais avec Proust nous tombons dans une convention contraire. Le héros veut quitter sa maîtresse ou son « amie » comme dit parfois le narrateur, laissant à ce mot le sens que lui donnent les grues, les mannequins et les midinettes, cinq minutes après, il veut l'épouser. Pourquoi ? Je l'ai déjà dit. Parce qu'elle a parlé d'aller rejoindre une « amie » (encore le même sens équivoque) à l'étranger. Sans doute, une telle décision n'est pas impossible chez un « grand nerveux » comme le narrateur, mais Proust ne signalant pas son exception, son côté singulier, nous la présente

1. Mais pas sans doute au sujet de Proust, bien que Proust puisse parfaitement représenter le type « d'hérédo » inventé ou dessiné par M. Daudet.

implicitement comme une chose « normale », universelle (si je défends maintenant le point de vue de la vie normale, c'est que j'estime que pour étudier un auteur, il faut le considérer sous des angles divers).

« L'Amour que l'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte ¹. » Cette petite phrase, dit André Gide, que Laclos met dans la bouche de La Merteuil éclaire simplement quelques-uns des prétendus « mystères » du cœur humain ». Bien souvent dans les revirements des personnages de Proust, la cause n'est aussi qu'un prétexte interchangeable comme ces personnages eux-mêmes dont il habille ses sentiments ou ses désirs refoulés.

Proust n'atteint vraiment une réelle grandeur que dans la peinture des invertis et de leurs passions, il nous montre un Charlus magnifique, immonde et ridicule, jamais un Rogojine, capable d'échanger sa croix avec un rival pour ne pas céder à la tentation de le tuer ; la notion du remords et du péché lui est absolument étrangère et cependant cette préoccupation chrétienne ne semblait

1. Utilité des prétextes pour nos âmes timides et craintives. Comme on imagine bien Musset, par exemple, bien qu'on ne puisse guère le ranger dans la catégorie des « subtils », remerciant plus tard, George Sand, d'avoir ouvert la « sainte blessure », d'avoir donné une forme à son « mal du siècle ».

pas absente de son premier livre : *Les Plaisirs et les Jours* où l'on s'étonne de rencontrer un récit tel que *la Confession d'une Jeune Fille*. Jeune fille conduite au suicide par une sensualité folle et qui, se croyant guérie, à la veille d'un mariage, se livre à un inconnu presque devant sa mère. Est-ce pour cela qu'elle se tue ? Est-ce parce qu'elle « a perdu ce qui ne se retrouve jamais, jamais ? » Non, ce qu'elle ne peut réellement supporter, c'est, au moment de sa chute, d'avoir laissé sa mère lire dans ses yeux un regard de bête immonde, un regard plus infâme et plus vil encore que sa chute, car ce n'était plus l'âme qui parlait par ces yeux, c'était l'instinct le plus impur et c'était seulement par la mort que l'âme pouvait être délivrée. (On voit parfois luire de tels regards, ouverts sur des abîmes, dans l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam) — il arrive parfois que ces deux-là ne s'entendent pas. « Rien dans le *Temps perdu* ne rappelle, écrit Gide, un ordre de préoccupations que Proust hélas ! devait abandonner complètement par la suite, et qu'indique suffisamment cette phrase de *l'Imitation de Jésus-Christ* qu'il y épingle (à la *Confession d'une jeune fille*) en épigraphe : « Les désirs des sens nous entraînent çà et là, mais l'heure passée, que rapportez-

vous ? des remords de conscience et de la dissipation d'esprit ? » Gide assure dans le même article ¹ que l'œuvre inédite de Proust nous réserve bien des surprises ; sans doute, mais l'inquiétude religieuse et morale, le tourment métaphysique y prendront-ils part ? Dans les onze volumes publiés déjà du Temps Perdu, une phrase de l'Imitation trouverait-elle place ? Non, c'est « un monde original non point tourné vers l'acte où l'idée, mais uniquement vers la volupté » ². Vers l'inaccessible volupté. Décevante réalité, différence entre le rêve et la vie. Volupté perdue dans la souffrance, une souffrance qui n'est pas noblement acceptée, désirée comme un don de Dieu :

*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés.*

Impureté, repentir, salut, ces mots ne se rencontrent pas dans l'œuvre de Proust ou bien c'est « pour la commodité » qu'il parle ainsi et les mots n'ont plus qu'une valeur de convention passagère. Ce style plein de qualités psychologiques et capable de traduire tous les désirs et toutes les intentions de

1. *Incidences.*

2. Bernard Fay : *Marcel Proust*, Panorama de la littérature contemporaine.

l'écrivain, n'est pas soutenu par une pensée continue et parfois se défait, se dégonfle, l'écriture souvent négligée est souvent trop « artiste », trop précieuse ; certes, à côté de la négligence magnifique d'un Montaigne ou d'un Saint-Simon, celle de Proust apparaît souvent fâcheuse. Quelquefois, cependant, la phrase interminable coupée d'incidentes, parsemée de conjonctions, s'efface devant une phrase charmante, romantique pleine de couleur et de lumière et qui fait songer à certaines phrases d'un Barrès plus subtil : « ... tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspe des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort et la résurrection ¹. »

Et devant celle-ci, quels jeunes gens s'agenouilleront (ainsi qu'à une espèce de « messe noire ») comme Rivière, qui a voulu, écrit M. Albert Thibaudet, s'agenouiller devant une phrase de Barrès (comme Maurras embrassant sur l'Acropole une colonne des Propylées ², celle-ci : « c'est une abeille petite,

1. *La Prisonnière*, **.

2. Rien ne permet de suspecter l'enthousiasme dont M. Charles Maurras, a, dans *Anthinéa*, laissé un si beau témoignage. Le voyageur nationaliste devait être en effet profondément ému par les monuments d'une civilisation

mais qui vole avec un terrible aiguillon ». « Si belle, disait Rivière, qu'elle touche au mystère ». Bien d'autres phrases dans Proust touchent au mystère, profondément. « Le sommeil continuait de couler avec le même murmure ¹. » Sommeil dont le murmure rappelle le « bruit léger » des larmes que M^{me} Bridau confond avec la conversation de ses fils. (Voir Balzac : *La Rabouilleuse*. Dernières roueries de Philippe). Que de mystères éclaircis ou voilés dans le sommeil d'Albertine : « assoupissement de la mer sur la grève par les nuits de clair de lune », clair de lune pareil

sur laquelle il souhaitait que la France continuât à s'appuyer et peut-être nous manque-t-il quelque chose pour n'avoir pas vu le Parthénon, mais autant pour n'avoir pas foulé le sol sacré de l'Inde où la mystérieuse terre chinoise ; mais dans l'enthousiasme suscité par les ruines célèbres ; quelle part faut-il faire au feu qu'attisent depuis des siècles les vestales du Passé et dont la flamme éclaire les temples grecs — devant lesquels un Barrès, malgré toute sa bonne volonté ne ressentit guère la « petite secousse » ? Nous trouvons « beau, tout ce qui vient de loin », tout ce qui vient d'autrefois.

1. Voici des métaux inconnus, des perles de la mer, pareilles à celles de Baudelaire et auxquelles faisait allusion M. Maurras (encore lui) dans un article sur A. France et auxquelles le point de vue traditionaliste lui fait sans doute préférer les diamants de la couronne de France. Couronne de raison, de clarté. Splendeur du Louvre et de Versailles, quand Racine et Molière jetaient l'Olympe aux pieds de Louis XIV. Bien des pierres étranges ont été incrustées depuis dans l'or de cette couronne qui n'irait plus à aucun front. Nous n'avons pas accepté la Révocation et quelle autorité pourrait aujourd'hui révoquer le nouvel Édit de Nantes que nous avons signé après Rousseau, Laclos, Stendhal et quelques autres ?

à celui qui se lève sur les estampes chinoises
et qui baigne

*Transparente, la fleur qu'il a sentie enfant
Au filigrane bleu de l'âme se greffant...*

Et ce ventre qui se referme à la « jonction des cuisses par deux valves d'une courbe aussi assoupie, aussi reposante, aussi clausurale que celle de l'horizon quand le soleil a disparu ».

Timidité des êtres primitifs, courbés sous l'œil indulgent du Seigneur — moitiés toutes fraîches d'Androgyne : « O grandes attitudes de l'Homme et de la Femme où cherchent à se joindre, dans l'innocence des premiers jours et avec l'humilité de l'argile, ce que la création a séparé, où Eve est étonnée et soumise devant l'homme au côté de qui elle s'éveille, comme lui-même encore seul, devant Dieu qui l'a formé ». (Laforgue a quelque part évoqué cette solitude et cette lumière de l'Eden où la femme humble et confuse met sa tête contre la poitrine de l'homme qui lève les yeux vers le ciel — vide ?)

Albertine est « demi-jeune fille, demi-animal » parfois « presque une plante ». « Dès qu'elle avait entr'ouvert les yeux en souriant, elle m'avait tendu sa bouche, et avant qu'elle n'eût encore rien dit, j'en avais goûté

la fraîcheur apaisante comme celle d'un jardin encore silencieux avant le lever du jour ». Innocence de l'aube. Innocence, sommeil, liens relâchés, liberté provisoire de l'être inconnu que la sévère conscience va revenir enchaîner, innocence du sommeil, pareille à celle des premiers jours, des jours sans péché où tout était permis. — Le bénéfice du péché, Proust l'ignore : ni remords, ni scrupules : mornes plaisirs qu'aucun « ange furieux » n'interrompt.



Pour en revenir au « style » de Proust, il faut louer sa hardiesse et sa liberté. Proust, heureusement, ne craint pas d'employer l'argot, non seulement quand il fait parler un personnage, mais encore quand l'argot traduit mieux sa pensée : les « poules » rencontrées dans le train par Rachel, les « michés », les amants qui préfèrent casquer. Notons en passant pour le mot « miché », le raffinement qui consiste à l'orthographier ainsi selon la prononciation usuelle et non en tenant compte de ses dérivés : micheton, michetonner. De même pour « salaud » qu'il n'écrit pas « salop » malgré le féminin. Gide accepte comme Proust les expressions popu-

laïres. (Voir les *Caves du Vatican*) lorsqu'elles lui paraissent plus fidèles. Les grands écrivains contemporains se délivrent de la contrainte du xvii^e siècle à laquelle on ne voit guère que Saint-Simon qui ait échappé.

Libre, hardi, ne craignant pas des négligences parfois heureuses, Proust a parfois de l'ampleur mais jamais il n'a l'aisance de Saint-Simon et s'il y fait songer parfois, c'est peut-être parce qu'il manifeste si souvent l'admiration qu'il a pour lui¹, il a rarement sa vigueur, il n'a pas cette noblesse dédaigneuse et « bonhomme », il a comme Saint-Simon la religion mondaine (mais moins justifiée : Saint-Simon était duc et pair) et dans Saint-Simon l'insupportable enfilade des cousinages et des généalogies peut aller de pair avec les

1. De même (et j'ai dû le dire déjà) pour Balzac. La seule chose, à peu près, qui rapproche Proust de Balzac, c'est l'admiration de Proust. Pour Saint-Simon, son souvenir le hante, il le cite, le fait citer par ses personnages, surtout par Charlus, commente son style et sa manière et parfois s'amuse à les imiter (il a d'ailleurs fait de Saint-Simon l'un de ses meilleurs pastiches) : « Un fait particulier et sur lequel je n'insisterai pas ici, car il fait partie du récit tout autre où M. de Charlus laissa mourir une reine, plutôt que de manquer le coiffeur qui devait le friser au petit fer pour un contrôleur d'omnibus devant lequel il se trouva prodigieusement intimidé » (*Sodome et Gomorrhe*, II *). M. de Charlus me représente assez bien Saint-Simon, grand seigneur, lettré, intelligent, génial même (même est pour Charlus) fier, snob, dédaigneux de la petite noblesse autant que de la bourgeoisie et leur préférant des artistes ou des gens du peuple. Maintenant, Saint-Simon avait-il les goûts de Charlus, je n'en sais rien.

interminables descriptions des usages du « Faubourg » qui encombrant les livres de Proust. Il n'a pas cette grâce de conteur, cet œil de peintre, cette merveilleuse main qui fait en quelques traits réussir un portrait admirable. Dans les portraits, dans la peinture des aspects physiques, Proust garde ses mêmes procédés de description intermittente et minutieuse, les « portraits de Charlus » forment peut-être vingt pages des deux ou trois volumes où ils sont dispersés. Saint-Simon en vingt lignes trace une figure inoubliable.

« Elle avait été fort belle et galante, quoiqu'elle ne fût pas vieille, les grâces et la beauté s'étaient tournés en gratte-cul. C'était alors une grande et grosse créature, fort allante, couleur de soupe-au-lait, avec de grosses et vilaines lippes et des cheveux de filasse toujours sortants et traînant comme tout son habillement. Sale, malpropre, toujours intrigant, prétendant, entreprenant, toujours querellant et toujours basse comme l'herbe, ou sur l'arc-en-ciel, selon ceux à qui elle avait affaire ; c'était une furie blonde, et de plus une harpie... » (Portrait de la princesse d'Harcourt.)

Proust commence un portrait : « M. Charlus avait l'air d'une femme ! c'en était une »,

■

puis tourne court et repart à la recherche du temps perdu. La figure de M. de Charlus comme dans certains tableaux de primitifs allemands apparaît par endroits au milieu d'un monde hétéroclite et divers. Les personnages de Proust sont cent fois repris, vus par des yeux différents, de loin, de près, de tous les côtés, leurs traits sont épars et leur figure est parfois insaisissable comme leur âme est instable et changeante, ce ne sont plus même des individus, mais des fragments d'individus, des individus successifs et qui peuvent nous apparaître comme des déments lorsque l'auteur nous présente simultanément leurs différents états. Il ne croit pas à l'unité de la personnalité et il n'a pas voulu donner à ses personnages l'espèce d'unité esthétique qui crée l'illusion de la réalité. Les personnages de Stendhal et de Laclos, par exemple, ne sont pas « tout d'une pièce » et cependant ils sont vivants grâce à cette « unité ultérieure et non factice » comparable à celle que, selon Proust, les grands écrivains du ^{xix}^e siècle ont donnée, non au caractère de leurs personnages, mais à l'ensemble de leur œuvre :

« ... Se regardant travailler comme s'ils étaient, à la fois, l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette autocontemplation, une beauté

nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas. Sans s'arrêter à celui qui a vu après coup dans ses romans une *Comédie humaine*, ni à ceux qui appelèrent des poèmes ou des essais disparates *La Légende des Siècles* et la *Bible de l'humanité*, ne peut-on pas dire pourtant de ce dernier qu'il incarne si bien le xix^e siècle, que les plus grandes beautés de Michelet, il ne faut pas tant les chercher dans son œuvre même que dans les attitudes qu'il prend en face de son œuvre, non pas dans son *Histoire de France* ou dans son *Histoire de la Révolution*, mais dans ses préfaces à ses livres. Préfaces, c'est-à-dire pages écrites après eux, où il les considère, et auxquelles il faut joindre çà et là quelques phrases commençant d'habitude par un : « Le dirai-je », qui n'est pas une précaution de savant, mais une cadence de musicien. L'autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l'avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d'autres encore et s'apercevant tout à coup qu'il venait de

faire une tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d'un étranger et d'un père, trouvant à celui-ci la pureté de Raphaël, à cet autre la simplicité de l'Évangile, il s'avisa brusquement, en projetant sur eux une illumination rétrospective, qu'ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient et ajouter à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime¹. »

*
* *

Proust a « profité » de la guerre.

« Le destin de Swann, comme celui de l'Éducation Sentimentale dont Flaubert se plaignait qu'elle eut été tuée par la guerre de 70, fut semblablement de naître trop peu avant 1914 pour avoir trouvé le temps d'épanouir, dès son premier été, son rosier somptueux. »

Ainsi M. de Pourtalès qui ajoute cependant : « peut-être valait-il mieux, etc., » semble déplorer que *Swann* ait paru un an avant la guerre. Je crois au contraire que la

1. *La Prisonnière*, *.

guerre a été pour Proust une chance inespérée. Pendant ces quatre années, il a recommencé son œuvre, et c'est dans l'atmosphère de la guerre qu'il a puisé certains des nouveaux éléments dont elle s'est enrichie. Il suffit pour se convaincre des modifications, des agrandissements que la guerre apporta dans les travaux de Proust de comparer les sous-titres annoncés sur la page de garde de la première édition de *Swann* (Grasset, 1914) avec ceux annoncés dans *les Jeunes Filles en fleurs* (N. R. F., 1919).

En 1914 : nous trouvons après Swann deux seuls volumes prévus : *Le côté de Guermantes* et le *Temps Retrouvé*. Quelques sous-titres de celui-ci : Mort de ma grand'mère. Les Intermittences du Cœur — Les Vices et les Vertus de Padoue et de Combray — Madame de Cambremer — Mariage de Robert de Saint-Loup¹ — L'Adoration perpétuelle. Les sous-titres des *Jeunes Filles* sont plus nombreux. Pour le dernier volume annoncé, *Le Temps Retrouvé*, nous trouvons après la

1. Avec Gilberte Swann. La prophétie est de M. Benjamin Crémieux qui donne comme preuve cette phrase de Swann : « C'est un autre genre de vie qu'on mène à Tansonville, chez M^{me} de Saint-Loup. » Or, il ne peut s'agir de la mère de Robert qui se nomme M^{me} de Marsantes. De plus, Tansonville appartient à Swann, Gilberte l'aura eu en dot, après la mort de son père.

*Disparition d'Albertine*¹ — Le Chagrin et l'Oubli — M^{lle} de Forcheville — Exception à une règle — Séjour à Venise : Nouvel aspect de Robert de Saint-Loup². *M. de*

1. Qui vient de paraître (janvier 1926) : *Albertine disparue*.

2. Cet aspect sera sans doute celui d'un « homme-femme » (et s'il épouse Giberte Swann sur laquelle « des bruits ont couru » et qui jadis a connu Albertine « au cours », Sodome et Gomorrhe seront une fois de plus réunies), aspect promis depuis longtemps par cette phrase révélatrice :

« Le prince de Foix, riche lui-même, appartenait non seulement à cette coterie élégante d'une quinzaine de jeunes gens, mais à un groupe plus fermé et inséparable de quatre, dont faisait partie Saint-Loup. On ne les invitait jamais l'un sans l'autre, on les appelait les quatre gigolos, on les voyait toujours ensemble à la promenade, (Or, Saint-Loup a une maîtresse, Rachel — après ? qu'il adore et qu'il quitte le moins possible. Il est vrai qu'il est alors au régiment — mais quand vivait-il dans une étroite intimité avec les trois autres gigolos, était-ce avant Rachel, après ? Proust ne veut pas fixer le temps et parfois s'embrouille dans les faits), dans les châteaux on leur donnait des chambres communicantes, de sorte que d'autant plus qu'ils étaient tous très beaux, des bruits couraient sur leur intimité. Je pus les démentir de la façon la plus formelle en ce qui concernait Saint-Loup. Mais ce qui est curieux, c'est que plus tard, si l'on apprit que ces bruits étaient vrais *pour tous les quatre*, en revanche chacun d'eux l'avait entièrement ignoré des trois autres. » (*Le côté de Guermantes*, II).

Pour tous les quatre. Voilà qui est clair et qui réduit à rien les « démentis formels » du narrateur. On pourrait s'étonner de l'amour que Saint-Loup paraît éprouver pour sa maîtresse, mais cet amour peut être sincère. Dans le chapitre des Hommes-Femmes, Proust, décrivant les variétés du genre, nous peindra les « timides » qui prennent une femme pour la galerie et les « mixtes », les agents de liaison entre Sodome et Gomorrhe, comme nous verrons plus tard Morel, qui aiment à la fois les hommes, les hommes-femmes, les femmes qui aiment les femmes et celles qui aiment les hommes-femmes.

Charlus pendant la guerre : ses Opinions, ses plaisirs. Matinée chez la princesse de Guermantes. L'adoration perpétuelle. Le Temps Retrouvé.

L'ordre est resté le même, mais les volumes se sont multipliés. M. de Charlus, on le voit, y occupe une place énorme. L'auteur traite tous ses personnages avec cette clairvoyance, ce détachement dont il fait preuve envers lui-même, mais il a un faible pour Charlus — comme parfois pour lui-même : alors cette indulgence se traduit par l'admiration passionnée qu'un personnage éprouve pour le narrateur, Charlus, Albertine, Saint-Loup ou les courrières de l'hôtel de Balbec, ou d'autres encore lui servent tour à tour de truchement.

Le dernier coup de pinceau ? L'œuvre de Proust a une certaine unité psychologique, malgré les trous et les « ratés ». C'est pendant la guerre que Proust a donné à l'immense fresque du *Temps perdu*, ce dernier coup de pinceau auquel il attachait une si grande importance et qui devait lui donner son unité dernière. Certaines pages n'ont pu être écrites qu'à Paris, pendant la guerre. Reflets des fusées contre avions dans un Paris inquiet. Proust écrivait ; derrière les volets clos, sa lampe restait allumée, il écrivait et

tandis qu'une génération mourait, il préparait à la génération suivante, qui s'énervait dans de fiévreux dortoirs parisiens (la mort les attendait à la porte du collège) ou dans la douceur provinciale des chambres d'enfance, il préparait pour les enfants qui échapperaient au sacrifice un aliment délicieux, empoisonné, « subtil et puissant » comme l'opium et, de sa chambre de malade où flottaient comme un encens l'odeur et la fumée des drogues, il préparait pour ces précoces (quelques-uns cherchant secours dans la « gloire du Stade » préféraient aux mancenilliers, aux Jeunes Filles en fleurs, aux paradis artificiels, un paradis « à l'ombre des épées ») un hachich, une drogue, une « neige » douce à mourir, il révélait à cette génération individualiste, la décomposition de l'individu, il lui montrait sa propre « dissolution » (le mot est de M. Paul Desjardins), son éparpillement, sa tendance obscure et assez fréquente à cet « état de non-moi où l'on se délivre de tout ce qui lie, de la joie et de la douleur, des dieux, des hommes et de soi-même »¹. Est-ce dans cet état de « non-moi » qu'ils retrouveront la patrie perdue », « la patrie inconnue », oubliée, unique (et dont

1. Keyserling. Cité par Guy de Pourtalès (ainsi que le mot de Paul Desjardins) dans *De Hamlet à Swann* : Note sur Marcel Proust et John Ruskin.

chaque artiste est le citoyen. Hélas ! cette patrie-là ne se retrouve jamais. « Ah ! que nous sommes loin de notre patrie », dit un poète de l'Anthologie grecque.

IV



DÈS que nous avons consenti à suivre Proust, nous sommes entrés dans les coulisses de la vie. Nous avons vu les acteurs se maquillant dans leur loge, nous les avons entendu bavarder derrière les décors, ou sur scène, dans les *a-parte* qui se tiennent au fond du théâtre et qu'on n'entend pas de la salle, prononçant, au lieu du dialogue inutile et fictif indiqué par l'auteur, des paroles stupides, grossières et folles (mais dans la vie il est rare qu'on entende les paroles réelles prononcées par les acteurs ; c'est ce dialogue inutile imposé par l'auteur que l'on entend ou que l'on imagine, un dialogue en rapport avec le reste de la pièce).

Proust n'eût pas sans doute été choqué par cette comparaison. Il aimait le théâtre, et le

narrateur du *Temps Perdu* l'aimait aussi, surtout pendant son adolescence. Il cherchait à savoir de ses camarades quel était leur acteur préféré et chaque matin courait « jusqu'à la colonne Moriss pour voir les spectacles qu'elle annonçait » :

« Rien n'était plus désintéressé et plus heureux que les rêves offerts à mon imagination par chaque pièce annoncée et qui étaient conditionnés à la fois par les images inséparables des mots qui en composaient le titre et aussi de la couleur des affiches, encore humides et boursouflées de colle sur lesquelles il se détachait. Si ce n'est une de ces œuvres étranges comme le *Testament de César Girodot* et *Œdipe-Roi*, lesquelles s'inscrivaient non sur l'affiche verte de l'Opéra-Comique, mais sur l'affiche lie de vin de la Comédie Française, rien ne me paraissait plus différent de l'aigrette étincelante et blanche des *Diamants de la Couronne*, que le satin lisse et mystérieux du *Domino Noir*...¹ »

A Meseglise, dans un ciel d'après-midi, il voyait passer « la lune, blanche comme une nuée, furtive, sans éclat, comme une actrice dont ce n'est pas l'heure de jouer et qui, de la salle, en toilette de ville, regarde un mo-

1, *Du côté de chez Swann*, *.

ment ses camarades, s'effaçant, ne voulant pas qu'on fasse attention à elle¹. »

Et plus tard, lorsqu'Albertine est chez lui captive, il essaiera de voir ce qui se passe en elle, mais en vain « pas plus que le spectateur qu'on n'a pas laissé entrer dans la salle et qui, collé au carreau vitré de la porte ne peut rien apercevoir de ce qui se passe sur la scène ». Les images « théâtrales » sont nombreuses chez Proust. Il aime le théâtre, il en connaît les lois. J'ai comparé dans un précédent chapitre, la construction de certaines parties de son œuvre à celle des meilleurs vaudevilles. En effet ! surprise, changement soudain des sentiments chez les personnages, comme dans *La Prisonnière* (chap. II : Les Verdurin se brouillent avec M. de Charlus), ce qu'il appelle le renversement des alliances, et coup de théâtre, voilà le *crescendo* ordinaire des actions partielles du *Temps Perdu*. Il y a aussi les « recoupe-ments », comme dit Saint-Loup, les actions entremêlées, divisées en compartiments communiquants, procédé qui au théâtre fut employé par des vaudevillistes tels que Feydeau et des faiseurs de drames tels que Pixérécourt ou Bouchardy — Théophile Gautier

1. Du côté de chez Swann, *.

assure que ce dernier taillait dans le bois un modèle de ses pièces à tiroirs. Même souci de minutieuse complexité dans l'exposé de cette « utilisation multiple »¹ qu'Albertine s'efforce toujours de donner à ses mensonges, « cette habitude de faire servir une même action au plaisir de plusieurs personnes ».

« Proust, dit M. Léon Daudet, se coule derrière la tapisserie et contemple les bâtis de la trame, dût Hamlet le prendre pour un rat »². Certes, il a quelques traits d'un Polonius, mais un Polonius désintéressé, « gratuit » ; le narrateur du *Temps Perdu* a des instincts de voyeur et sa jalousie si « pure », si décantée, sa jalousie où l'amour (qui flatte seulement les sens, la vanité et parfois l'imagination) n'est qu'une superfétation, sa jalousie, dessin linéaire, schéma de la jalousie, serait calmée par la vue des plaisirs qu'il craint ou qu'il désire que sa maîtresse prenne en les lui cachant : « Je n'aurais pas été jaloux si elle avait eu des plaisirs près de moi, encouragés par moi, que j'aurais tenus tout entiers sous ma surveillance, m'épar-

1. Voir *La Prisonnière*, **. Histoire du départ de Balbec, de la location d'une villa et de la jambe cassée du frère d'Andrée, où l'on voit l'un des meilleurs exemples de cette utilisation.

2. *Salons et Journaux*.

gnant par là la crainte du mensonge¹, je ne l'aurais peut-être pas été non plus si elle était partie dans un pays assez inconnu et éloigné de moi pour que je ne puisse imaginer, ni avoir la possibilité et la tentation de connaître son genre de vie². »

Peut-être n'aurait-il pas été jaloux si elle était partie. S'il avait assisté à ses plaisirs, c'est probable, c'est sûr. Cela peut-il nous étonner ? Nous connaissons la perversité du narrateur. (Perversité n'ayant ici aucun sens péjoratif et signifiant seulement déformation.) D'ailleurs que pouvons-nous fonder sur la diversité des êtres contenus, superposés en un seul de ces êtres divers et fuyants³.

Mais peu à peu nous avons quitté le théâtre.

1. *La crainte du mensonge*. Est-ce une simple manifestation d'amour-propre bonne à illustrer les opinions de La Rochefoucauld sur l'importance de l'amour-propre dans l'amour ? — une de ces idées sur lesquelles s'est appuyée la psychologie, si longtemps qu'elles ont fini par céder, sans doute l'amour-propre peut être intéressé dans cette crainte du mensonge, mais pas seul. On pourrait voir en elle une crainte d'ordre mystique, le monde reposant sur une vérité acceptée, consentie, point d'appui qui permet aux hommes de le soulever, d'ordre pathologique aussi, un mensonge prévu ou supposé n'étant plus à craindre réellement, rationnellement.

2. *La Prisonnière*, *.

3. Encore pouvons-nous admettre avec facilité qu'un être tel que le narrateur se refuse à tout sacrifice intérieur en vue d'une « composition » morale qui ne serait pour lui qu'une dérision. Combien sommes-nous plus étonnés par l'étrange « confession » du capitaine Timothée Nangès, exemple d'un de ces hommes composés selon une certaine tradition catho-

Rentrons dans la salle. Un étrange spectacle nous attend. La scène se passe à la campagne, le soir, au bord d'une mare ; on voit une maison appuyée à des buissons :

« Au fond du salon de M^{lle} Vinteuil, sur la cheminée était posé un petit portrait de son père que vivement elle alla chercher au moment où retentit le roulement d'une voiture qui venait de la route, puis elle se jeta sur un canapé, et tira près d'elle une petite table sur laquelle elle plaça le portrait, comme M. Vinteuil autrefois avait mis à côté de lui le morceau qu'il avait le désir de jouer à mes parents. Bientôt son amie entra.... Reprenant toute la place sur le sofa elle ferma les yeux et se mit à bâiller pour indiquer que l'envie de dormir était la seule raison pour laquelle elle s'était ainsi étendue.

.

lique et morale française (dans l'*Appel des Armes*, d'Ernest Psichari).

« Je connais un jeune homme, lui dit-il (à sa maîtresse), dont je souhaiterais que vous fussiez amoureuse. Je ne me lasse pas de me le figurer entre vos bras, et je dois dire que je trouve un charme extrême à cette image. »

Il me semble d'ailleurs qu'on a pu se méprendre en voyant dans la conversion d'Ernest Psichari un acte de soumission accompli par l'être héréditaire qui avec Renan s'était relevé sous le froid des ciseaux.

Cette conversion ? Peut-être une obscure revanche, mais surtout une révolte, une rébellion. Renan avait renié l'Église, en reniant son grand-père, Ernest Psichari est resté fidèle à sa race.

... Bientôt elle se leva, feignit de vouloir fermer les volets et de n'y pas réussir.

— « Laisse donc tout ouvert, j'ai chaud », dit son amie.

— « Mais c'est assommant, on nous verra », répondit M^{lle} Vinteuil.

Mais elle devina sans doute que son amie penserait qu'elle n'avait dit ces mots que pour la provoquer à lui répondre par certains autres qu'elle avait en effet le désir d'entendre, mais que par discrétion elle voulait lui laisser l'initiative de prononcer. Aussi son regard que je ne pouvais distinguer, dut-il prendre l'expression qui plaisait tant à ma grand'mère, quand elle ajouta vivement :

— Quand je dis nous voir, je veux dire nous voir lire, c'est assommant, quelque chose insignifiante qu'on fasse, de penser que des yeux vous voient. » Par une générosité instinctive et une politesse involontaire elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir.

.

— « Oui, c'est probable qu'on nous regarde à cette heure-ci, dans cette campagne fréquentée, dit ironiquement son amie. Et puis quoi ? ajouta-t-elle (en croyant devoir accompagner d'un clignement d'yeux malicieux et

tendre, ces mots qu'elle récita par bonté, comme un texte, quelle savait être agréable à M^{lle} Vinteuil, d'un ton qu'elle s'efforçait de rendre cynique), quand même on nous verrait ce n'en est que meilleur. »

M^{lle} Vinteuil frémit et se leva. Son cœur scrupuleux et sensible ignorait quelles paroles devaient spontanément venir s'adapter à la scène que ses sens réclamaient. Elle cherchait le plus loin qu'elle pouvait de sa vraie nature morale, à trouver le langage propre à la fille vicieuse qu'elle désirait d'être, mais les mots qu'elle pensait que celle-ci eût prononcés sincèrement lui paraissaient faux dans sa bouche.

.

... Mademoiselle me semble avoir des pensées bien lubriques, ce soir », finit-elle par dire, répétant sans doute une phrase qu'elle avait entendue autrefois dans la bouche de son amie.

Dans l'échancrure de son corsage de crêpe M^{lle} Vinteuil sentit que son amie piquait un baiser, elle poussa un petit cri, s'échappa, et elles se poursuivirent en sautant, faisant voleter leurs larges manches comme des ailes et gloussant et piaillant comme des oiseaux amoureux. Puis M^{lle} Vinteuil finit par tomber sur le canapé, recouverte par le corps de

son amie. Mais celle-ci tournait le dos à la petite table sur laquelle était placé le portrait de l'ancien professeur de piano. M^{lle} Vinteuil comprit que son amie ne le verrait pas si elle n'attirait pas sur lui son attention et elle lui dit, comme si elle venait seulement de le remarquer :

— « Oh ! ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j'ai pourtant dit vingt fois que ce n'était pas sa place. »

Je me souvins que c'étaient les mots que M. Vinteuil avait dits à mon père à propos du morceau de musique. Ce portrait leur servait sans doute habituellement pour des profanations rituelles, car son amie répondit par ces paroles qui devaient faire partie de ses réponses liturgiques :

— « Mais laisse-le donc où il est, il n'est plus là pour nous embêter. Crois-tu qu'il pleurnicherait, qu'il voudrait te mettre ton manteau, s'il te voyait là, la fenêtre ouverte, le vilain singe. »

.

... elle sauta sur les genoux de son amie, et lui tendit chastement son front à baiser comme elle aurait pu faire si elle avait été sa fille, sentant avec délices qu'elles allaient ainsi toutes deux au bout de la cruauté et

ravissant à M. Vinteuil, jusque dans le tombeau, sa paternité. Son amie lui prit la tête entre ses mains et lui déposa un baiser sur le front avec cette docilité qui lui rendait facile la grande affection qu'elle avait pour M^{lle} Vinteuil et le désir de mettre quelque distraction dans la vie si triste maintenant de l'orpheline.

— « Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur ? » dit-elle en prenant le portrait.

Et elle murmura à l'oreille de M^{lle} Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre.

— « Oh ! tu n'oserais pas. »

— « Je n'oserais pas cracher dessus ? Sur ça ? » dit l'amie avec une brutalité voulue.

Je n'en entendis pas davantage, car M^{lle} Vinteuil, d'un air las, gauche, affairé, honnête et triste, vint fermer les volets et la fenêtre, mais je savais maintenant, pour toutes les souffrances que pendant sa vie M. Vinteuil avait supportées à cause de sa fille, ce qu'après sa mort il avait reçu d'elle en salaire¹. »

Cette dernière phrase est un peu naïve ; dès son enfance le narrateur avait découvert par l'observation et par l'intuition les con-

1. *Du côté de chez Swann*, *.

séquences iniques de cette mystérieuse loi de la réversibilité à laquelle nous obéissons si souvent, mais peut-être était-ce cependant la première fois qu'un monde mystérieux et composite, où le mal n'est pas distinct du bien, se découvrait autant à ses yeux d'enfant, par cette vision, si étrange, dans la paisible nuit d'été, si étrange, si inquiétante dans l'atmosphère ancienne et douce de cette province et de cette enfance. Il est certain que de venir à la suite des souvenirs de Combray, la scène de M^{lle} Vinteuil et son amie gagne une extrême intensité, combien elle nous arrêterait moins au milieu des anecdotes sur l'inversion et le sadisme (ou tout au moins une extrême cruauté) qui remplissent *Sodome et Gomorrhe*.

« Le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie », dit le narrateur. Le clair de lune de Montjouvain, la triste lumière de ce souvenir baignera les instants les plus troubles de cette existence dont il se plaît, comme le violoniste Morel à nous présenter « une image enténébrée ». Et même en dehors du rôle important de ce souvenir, peut-être n'était-il pas inutile de citer ces longs fragments. Proust y emploie son procédé d'opposition habituel ; il peint les actes les plus bas d'un certain personnage

en lui supposant des sentiments élevés, secrets, inconscients : « Par une générosité instinctive et une politesse involontaire, elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir... », « son cœur scrupuleux et sensible... », « sa nature franche et bonne... », « d'un air las, gauche, affairé, honnête et triste... ».

Tout cela convient-il à M^{lle} Vinteuil ? Il faudrait s'entendre. Parler de la nature franche et bonne de M^{lle} de Vinteuil, cela peut sembler risible ou choquant. Mais une nature moins bonne aurait-elle pu descendre jusqu'à cette corruption raffinée qui va rechercher la forme la plus infâme, la forme doucereuse de cette « scélératesse » qu'elle voudrait s'assimiler — jusqu'à cette atroce imitation filiale ? On peut seulement demander à Proust s'il y a des natures bonnes en soi ? Nous pouvons le croire peut-être, mais lui ? Soit, dira-t-on, admettons que la « bonne nature » de M^{lle} Vinteuil ait augmenté la profondeur de sa chute, mais pourquoi cette chute, pourquoi « descendre » ? Elle tombait de haut, bien, pourquoi tombait-elle ? Qui la poussait ? Voilà : M^{lle} Vinteuil est atteinte d'une des plus graves maladies de l'âme, le sadisme. Elle représentera aux yeux du narrateur le sadisme dont, pour la première fois,

il s'est fait une idée assez précise d'après la scène de Montjouvain. Et, après cette phrase amère sur le salaire du pauvre Vinteuil, la phrase tremplin qui lui sert pour repartir en arrière, il ajoute :

« Et pourtant j'ai pensé depuis que si M. Vinteuil avait pu assister à cette scène, il n'eût peut-être pas encore perdu sa foi dans le bon cœur de sa fille, et peut-être même n'eût-il pas eu en cela tout à fait tort. »

Puis une si subtile et si apparemment juste exposition du sadisme :

« Certes, dans les habitudes de M^{lle} Vinteuil l'apparence du mal était si entière qu'on aurait eu de la peine à la rencontrer réalisée à ce degré de perfection ailleurs que chez une sadique, c'est à la lumière de la rampe des théâtres du boulevard ¹ plutôt que sous la lampe d'une maison de campagne véritable qu'on peut voir une fille faire cracher son amie sur le portrait d'un père qui n'a vécu que pour elle, et il n'y a guère que le sadisme qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame.

1. Ceci est évidemment une figure et d'ailleurs le sadisme n'est pas seul à donner à la vie l'allure du mélodrame, combien de gens tiennent des rôles et jouent pour d'autres ou pour eux-mêmes, des scènes perpétuelles, retrouve-t-on toujours le sadisme à l'origine de ces changements de personnalité, de ces tentatives d'évasion ?

.
 Mais, au delà de l'apparence, dans le cœur de M^{lle} Vinteuil, le mal, au début du moins, ne fut sans doute pas sans mélange. Une sadique comme elle est l'artiste du mal, ce qu'une créature entièrement mauvaise ne pourrait être, car le mal ne lui serait pas extérieur, il lui semblerait tout naturel, ne se distinguerait même pas d'elle ; et la vertu, la mémoire des morts, la tendresse filiale, comme elle n'en aurait pas le culte, elle ne trouverait pas un plaisir sacrilège à les profaner. Les sadiques de l'espèce de M^{lle} Vinteuil sont des êtres si purement sentimentaux, si naturellement vertueux que même le plaisir sensuel leur paraît quelque chose de mauvais, le privilège des méchants. Et quand ils se concèdent à eux-mêmes de s'y livrer un moment, c'est dans la peau des méchants qu'ils tâchent d'entrer et de faire entrer leur complice, de façon à avoir eu un moment l'illusion de s'être évadé de leur âme scrupuleuse et tendre, dans le monde inhumain du plaisir. »

Et après avoir parlé de la ressemblance avec son père dont M^{lle} Vinteuil est marquée pendant la scène de sadisme :

« Ce n'est pas le mal qui lui donnait l'idée du plaisir, qui lui semblait agréable ; c'est le

plaisir qui lui semblait malin. Et comme chaque fois qu'elle s'y adonnait il s'accompagnait pour elle de ces pensées mauvaises qui le reste du temps étaient absentes de son âme vertueuse, elle finissait par trouver au plaisir quelque chose de diabolique, par l'identifier au mal.

.
« Peut-être n'eût-elle pas pensé que le mal fût un état si rare, si extraordinaire, si dépayçant, où il était si reposant d'émigrer, si elle avait su discerner en elle comme en tout le monde, cette indifférence aux souffrances qu'on cause et qui, quelques autres noms qu'on lui donne, est la forme terrible et permanente de la cruauté¹. »

Et maintenant, croyez-vous encore que M^{lle} Vinteuil soit méchante ? Elle est « l'artiste du mal », « si purement sentimentale », « si naturellement vertueuse » que le plaisir sensuel lui paraît mauvais. A un méchant le mal semble tout naturel. Relisez cette phrase : « Ce n'est pas le mal qui lui donnait l'idée du plaisir, qui lui semblait agréable ; c'est le plaisir qui lui semblait malin. » Tout à l'heure, l'auteur n'avait-il pas raison de parler de son cœur « scrupuleux et sensible » ? ou bien

1. *Du côté de chez Swann*, *.

n'était-ce qu'un habile paradoxe — et provisoire comme tous les paradoxes — jeu d'un virtuose de l'Absurde ? Le cœur de M^{lle} Vin-teuil est plein de scrupules ; ces cœurs-là sont plus faciles à prendre et le démon en a bien vite raison. Sadique, diabolique, mais « mystique », presque chrétienne. Des sentiments, de la morale, il en est comme du goût sexuel « où l'on ne sait pas jusqu'à quelles perversions il peut arriver quand une fois on a laissé des raisons esthétiques dicter son choix ¹ ». Dès qu'on a franchi une certaine limite, d'ailleurs impossible à déterminer, on ne sait plus où l'on va, où l'on peut aller. Songez au héros de l'*Immoraliste* qui ne peut plus s'arrêter sur la « pente fatale ». C'est dans sa chambre de malade, lorsqu'il se laisse voler sans rien dire, que cela avait commencé ? Son mal était sans doute plus ancien, il l'avait respiré avec l'air brûlant du désert, et dans cet autre désert plus aride qu'était la vie honnête et « pure » de sa jeunesse. Où est-il à présent ? On ne peut songer à lui sans pitié. Dans quel bouge parmi les danseuses empressées et leurs jeunes frères, prostitués comme elles aux voyageurs, aux marchands, aux matelots ? Peut-on sans

1. *La Prisonnière*, **.

tristesse le savoir déchu, écœuré, vieilli ? Rien n'aura pu sans doute remplir l'infini, le vide qui se creusait en lui, et surtout pas l'eau sale de la débauche qui coule encore goutte à goutte sur ce cœur usé. Il n'avait pas la force de supporter cette liberté inutile, payée par la mort de sa femme, payée aussi par la mort de l'homme qu'il était, liberté par laquelle l'homme nouveau, sorti du « droit chemin », délivré du devoir et de la soumission, se sera senti étouffé, étranglé comme le vieil homme par ce bonheur trop étroit dont il avait brisé les liens. Et Stavroguine ? Et quelques autres encore.

La limite humaine, elle est indiquée à certains par la pierre divine ou la borne sociale. D'autres la trouvent en eux et la respectent. Il y en a qui ont, comme un autre héros de Gide, « passé outre ». Et aussi les rusés qui reculent sans cesse la limite et avancent peu à peu, les uns avec crainte et prudence, les autres sans souci, courant au précipice — la limite est là, ils ont mis quelque chose devant eux pour s'empêcher de la voir¹.

Choisissez. Cela vous regarde et d'ailleurs vous n'avez pas toujours le choix. On reconstruit des sociétés neuves, des vies nouvelles,

1. Pascal, *Les Pensées*, II, 183.

souvent avec les matériaux des démolitions. On fait table rase, mais il faut se baisser pour ramasser ce qui est tombé sous la table. Je n'essaierai pas de redresser des barrières que, d'ailleurs, je n'ai pas renversées. Tout au plus ai-je insinué qu'on pourrait sauter par-dessus ou passer à côté.

Par malice, par désespoir, M^{lle} Vinteuil a dénoué son collier de perles, et, comme dit Restif, tout a défilé. Mais ceux qui se perdent vraiment, sans arrière-pensée, ne finiront-ils pas par se retrouver ? N'y a-t-il pas, tout au fond des enfers, un paradis, le véritable paradis où les damnés seraient les seuls élus, et faut-il avoir traversé les ténèbres de l'inquiétude pour connaître enfin la lumière et la paix ? Qui oserait dire non ? On voit comment Proust éclaire ses tableaux. Les deux amies enlacées sur un fond obscur, un rayon pénétrant accuse avec une étrange netteté les deux figures, la lumière est donnée, d'abord à demi, puis tout entière, à pleins feux. Voilà encore l'argot du théâtre, mais pour mieux parler du sadisme « qui donne un fondement dans la vie à l'esthétique du mélodrame ». La même que celle du vaudeville dont j'ai signalé l'imitation dans certaines parties du *Temps perdu*. Le sadisme est une clef qui ouvre bien des portes secrètes et

décèle brusquement bien des escaliers dérobés dans cette œuvre qui, parfois, fait penser à ces maisons abandonnées qu'on voit se dresser soudain dans les sombres vallées, dans les pays inconnus où voyagent les héros d'Edgar Poë. Mais cette maison outragée par le temps, cette maison de la mémoire et du passé est habitée. Étranges habitants, étrange demeure. Il est déjà tard dans la nuit. Les fenêtres sont éclairées et sur le sol la lumière a forgé des barres d'or pareilles à celles de la grille infranchissable contre laquelle venait soupirer Swann, sous les fenêtres d'Odette, rue Lapérouse, pareilles à ces barres d'or qui, la nuit venue, fermaient aussi la prison d'Albertine et que son ami contemplait avec inquiétude, le soir qu'il revenait de chez les Verdurin, songeant que cette prison était inutile et précaire et que l'esprit de la captive se glissait chaque nuit, entre les barreaux dorés où les désirs venaient battre des ailes, pour suivre ces oiseaux, pigeons du souvenir, colombes de Gomorrhe, vautours saignants et rouges du plaisir infâme. On entend de la musique. Est-ce la princesse de Guermantes qui donne un bal ? Voici M. de Charlus souriant aux valets qui passent, et voici un esprit de l'air, un Ariel de la nuit. Tout est mort dans cette maison, comme dans le drame de

Mæterlinck, tout est mort. Seule est vivante l'âme de la musique.

En lisant Proust, il faudra songer souvent à la scène de Montjouvain et lui-même prendra soin d'en rappeler fréquemment le souvenir. C'est parce qu'Albertine aura avoué au narrateur qu'elle avait été élevée avec l'amie de M^{lle} Yinteuil qu'il se décidera brusquement à l'épouser au moment où il allait rompre avec elle. Il songera aussi à la scène de Montjouvain lorsque, dans la cour de l'hôtel de Guermantes, il lui sera donné d'assister à la conjonction Jupien-Charlus. Et le caractère de Charlus pourrait être expliqué par le sadisme.

Je ne doute pas d'ailleurs que Proust n'ait pu l'expliquer », s'il l'eût trouvé bon, de deux ou trois façons différentes, et avec autant de justesse. La personnalité, comme le temps, est élastique et la psychologie n'est pas une science exacte. Il serait aisé de justifier les contradictions de Proust, précisément à propos du sadisme, puis ensuite de réduire à néant la justification, etc. Le jeu pourrait durer longtemps. Nous sommes là sur le sable mouvant où la conscience humaine a bâti ses palais fragiles, au bord de l'Infini. Qui songerait aujourd'hui à reprocher à un auteur une contradiction du genre

de celle que Champfort reprochait à La Fontaine ? C'était d'avoir écrit :

*Le trop d'expédients peut gâter une affaire :
N'en ayons qu'un, mais qu'il soit bon.*

dans le *Chat et le Renard*, et dans une autre fable :

Tant il est vrai qu'il faut changer de stratagème.

Quelle petite querelle ! Et comme Nodier se montrait plus intelligent en répondant :

« Tous nos proverbes où est contenue la sagesse des nations ont autant de proverbes en sens opposé et qui ne sont pas moins sages ». « Cela ne donne pas, ajoutait-il, une grande idée de notre raison, mais cela en donne une idée assez juste. »

Grande idée ! Il faudrait voir. Nodier ne voyait la grandeur que dans l'unité. Charmant Nodier ! Il ne goûterait guère notre entretien sur le sadisme si l'on en juge par l'impression qu'il avait ressentie en présence du marquis de Sade, à Bicêtre.

Mais que dirons-nous de cette singulière opinion de Proust :

« L'irresponsabilité aggrave les fautes et même les crimes, quoi qu'on en dise. Landru ¹

1. Ce sont des notes semblables qui donnent au *Temps Perdu* un air de chronique — lorsqu'il arrive à Proust de « dater » ainsi ses réflexions.

(à supposer qu'il ait réellement tué ses femmes) s'il l'a fait par intérêt, à quoi l'on peut résister, peut être grâcié, mais non si ce fut par un sadisme irrésistible ¹. »

Voilà qui ne va plus avec la défense de M^{lle} Vinteuil. Cependant on pourrait dans cette condamnation imprévue du sadisme, reconnaître la marque même du sadisme. Assez insolite, malgré tout, cette brève et soudaine apologie du libre arbitre, alors que si souvent le Déterminisme montre le bout de l'oreille, comme, par exemple, dans cette espèce d'application du principe des vases communicants : « L'excès de mon amour diminuerait celui que j'aurais peut-être pu inspirer, comme s'il y avait fatalement entre deux êtres une certaine quantité d'amour disponible, où le trop pris par l'un est retiré à l'autre ². » Si ces deux phrases n'avaient pas été, selon toutes probabilités, écrites à la même époque, on pourrait rendre le temps responsable de leur contradiction et de celle qu'offre la première avec les réflexions sur le sadisme de M^{lle} Vinteuil. En effet, *Du côté de chez Swann* était écrit avant la guerre, tandis que *La Prisonnière* ou du moins la phrase que j'y ai copiée, n'a pu être, au plus

1. *La Prisonnière*, *.

2. *La Prisonnière*, **.

tôt, écrite qu'en 1919. Mais le Temps, s'il y était pour quelque chose, ne serait pas le seul. Sans parler encore de l'Inconscient, il faut compter avec la Mort. Avec la tenace visiteuse qui ne voulait pas le quitter et qui, en garde-malade, s'était installée au chevet de son lit. Et sans doute, quels insidieux conseils ! Cette phrase du narrateur, qui nous étonne, défense inconsciente d'un homme guetté par la folie ? ou plutôt involontaire confidence de malade, d'un de ces malades qui « tiennent des propos fort sensés, ont de très bonnes manières et ne montreraient pas qu'ils sont fous s'ils ne vous glissaient à l'oreille en vous montrant un vieux monsieur qui passe. « C'est Jeanne d'Arc »¹ ? Ou encore, vision lucide d'un mourant perverti et qui n'avait jamais eu ni respect humain, ni « sens moral »², d'un

1. *La Prisonnière*, **.

2. *La Prisonnière*, ** :

« Je tenais de ma grand'mère d'être dénué d'amour propre à un degré qui ferait aisément manquer de dignité. Sans doute je ne m'en rendais guère compte et à force d'avoir entendu depuis le collègue les plus estimés de mes camarades ne pas souffrir qu'on leur manquât, ne pas pardonner un mauvais procédé, j'avais fini par montrer dans mes paroles et dans mes actions une seconde nature qui était assez fière. Elle passait même pour l'être extrêmement, parce que, n'étant nullement peureux, j'avais facilement des duels, dont je diminuais pourtant le prestige moral, en m'en moquant moi-même, ce qui persuadait aisément qu'ils étaient ridicules, mais la nature que nous refoulons n'en habite pas moins en nous. C'est ainsi que parfois, si nous lisons le chef-d'œuvre nouveau

mourant qui écarte ce « rideau de mensonges que nous prenons pour la réalité », qui a réussi à traverser le « cerceau de toile » et qui est retombé, brisé comme l'Icare de Baudelaire après sa chute, vision d'un « athée moribond, assuré du néant, insoucieux de la gloire » et qui aura usé ses dernières forces à tâcher de faire connaître « les vérités qu'il ne se sent pas le droit de cacher ».

Que signifient ces mots : le droit, les vérités, assuré du néant ? Que l'auteur se croit des

d'un homme de génie, nous y retrouvons avec plaisir toutes celles de nos réflexions que nous avions méprisées, des gaietés, des tristesses que nous avions contenues, tout un monde de sentiments dédaigné par nous et dont le livre où nous le reconnaissons nous apprend subitement la valeur. J'avais fini par apprendre de l'expérience de la vie, qu'il était mal de sourire affectueusement quand quelqu'un se moquait de moi et de ne pas lui en vouloir. Mais cette absence d'amour-propre et de rancune, si j'avais cessé de l'exprimer jusqu'à en être arrivé à ignorer à peu près complètement qu'elle existât chez moi, n'en était pas moins le milieu vital primitif dans lequel je baignais. La colère et la méchanceté ne me venaient que de tout autre manière, par crises furieuses. De plus le sentiment de la justice m'était inconnu jusqu'à une complète absence de sens moral. »

Entièrement dénué d'amour-propre. Cet « aveu dépouillé d'artifice », montre combien il est éloigné du ^{xviii}^e siècle auquel Rivière voulait rattacher son œuvre, au moins par la forme et le dessein, par ce rationalisme, ce manque absolu de transcendance. On songe par contraste au rôle de l'amour-propre dans la psychologie de La Rochefoucauld. Il est rare d'ailleurs que Proust se confesse avec cet abandon. Sans doute il n'y a que lui dans son œuvre, mais en général il cherche à se cacher et préfère tout mettre sur le dos des personnages fictifs qu'il anime.

obligations morales envers ses semblables, qu'il reconnaît des vérités, qu'il est sûr de mourir à jamais (je ne dis rien de la gloire et qu'il en fût ou non soucieux, cela ne m'occupe point) ? Non, probablement, mais la pensée la plus diverse et la plus étendue est contrainte à se plier à peu près à certaines règles du langage comme à certaines habitudes de la morale et de la psychologie, si elle veut être entendue assez loin. Un véritable artiste change de points de vue, épouse des erreurs, fait des gestes, et feint des sentiments pour les éprouver et les décrire. Entraîné par le courant des mensonges d'Albertine, Proust a eu besoin de réagir, il a cherché ces mots rassurants : le droit, la vérité, la certitude : il a écrit ce qu'il pensait ? Voudriez-vous qu'il fût vrai ? c'est-à-dire étroitement limité. Non, non, il est sincère. Il dit tout. Que ceux qui ne veulent rien savoir se bouchent les oreilles.

Il dit tout — presque tout. Dada essayait de dire autre chose. Peu de Français ont voulu tout dire, et depuis peu de temps ont osé. Dans un article sur « un nouveau mal du siècle »¹, M. Pierre Lafue dénonce le fléchissement de la tradition, en voulant le nier. « Tout dire, écrit-il, c'est un

1. *Revue Hebdomadaire*, 7 juin 1924.

idéal qui n'est pas français. » Soit, français du xvii^e siècle, humaniste. Il ajoute que notre littérature se préoccupe toujours de suggérer plutôt que de décrire avec minutie. Suggérer ? pas précisément, plutôt et plus souvent élaguer, choisir. Choisir. L'art choisit toujours, même celui que M. Pierre Lafue nommerait l'art d'exception, celui de Proust, par exemple. Je ne parle pas du choix sévère de l'art classique « art de pudeur et de modestie, qui tend vers la litote, art d'exprimer le plus en disant le moins »¹, dure loi, mais celui qui la formule ainsi peut fidèlement la suivre sans se quitter lui-même. Il existe un autre choix, involontaire, implicite. Laisser quelque chose d'inexprimé, c'est choisir. L'Inconscient et l'Incommunicable sont deux tonneaux que les Danaïdes ne peuvent jamais non remplir, mais vider. Nous ne sommes pas de grands individus, assure M. Pierre Lafue, et pour être un grand écrivain français, « un Jean-Jacques Rousseau doit d'abord apprendre le latin et lire Plutarque ». Mais — et c'est ici, comme dit Cottard, que les Athéniens s'atteignirent — les poses de héros à la Plutarque prises par Jean-Jacques même dans ses aveux les plus extrêmes (et dont nous

1. Voir André Gide, *Morceaux choisis* : Classicisme.

pénétrons l'artifice), ses mensonges glorieux parfois nous le peignent peut-être mieux que les passages les plus sincères des *Confessions* ou que ceux de la *Correspondance* où nous le trouvons moins apprêté. Ce n'est pas d'ailleurs un de nos moindres plaisirs celui que nous prenons à cette confrontation de l'homme avec le héros embaumé pour le nez de la Postérité.

« — *Et Dieu ? — Tel est le siècle, ils n'y pensèrent pas.* »

Vigny a dû se tromper. Il est probable qu'ils ne pensaient qu'à cela, qu'ils le cherchaient l'ayant déjà trouvé, mais sans le savoir ou, sans savoir non plus qu'ils le portaient en eux, le fuyaient éperdument. On en voit qui se tuent pour ne pas mourir, pour ne pas être surpris. *Et Dieu ?* « A la grande époque, le poète écrit pour les hommes et n'a pas besoin de s'épuiser à la recherche de Dieu ». Sans doute, M. Lafue, vous pouvez même dire qu'il n'y pense pas. Il y a aujourd'hui quelques hommes qui pensent à Dieu, qui le cherchent, qui le fuient, attirés par l'absolu, sollicités, retenus par le relatif. Une bonne partie de cette « génération de la guerre » refuse l'amnistie ? Croyez-vous qu'elle aille se présenter au bureau de recrutement ? M. Maurras se trompe, une fois de plus, et

veut nous faire partager son erreur : tous les écrivains ne sont pas mobilisés et dans les patries divisées, quand les hommes apeurés se tourneraient lâchement vers Rome ou Moscou, il y en aurait tout de même quelques-uns qui ne marcheraient pas, qui penseraient à autre chose.

*
* *

Nous voici loin de M^{lle} Vinteuil — pas si loin peut-être. Elle a voulu, sans doute, par des profanations, échapper à son inquiétude, à ses scrupules. Lasse, désarmée, elle a passé à l'ennemi, s'est rendue aux démons qui la tourmentaient et, suivant leurs conseils, peut-être a-t-elle voulu mettre l' « Irrémédiable » entre elle et cette pureté morale qu'elle désespère d'atteindre. Mais, je pencherais à croire qu'elle s'est trompée. *Il est possible, en effet, que l'Irrémédiable n'existe pas*, qu'il n'y ait là qu'une illusion, une convention respectée par les passions sans force et par les âmes timorées ; certaines âmes peuvent ignorer cette convention et si, après la profanation, la consommation du sacrilège, après les ponts coupés, les ponts qu'il aurait fallu avoir le courage de traverser, si on se retrouve aussi inquiet, aussi altéré de bon-

heur, et si le seul irrémédiable était le lourd souvenir du fait accompli, du sacrilège, souvenir capable de nous ôter le retour, mais non le désir du retour... L'enfer, est-ce donc l'inquiétude ?

Alors, M^{lle} Vinteuil le connut sur la terre : « Elle devait bien se rendre compte, dit Proust, au moment où elle profanait avec son amie la photographie de son père, que tout cela n'était que maladif, de la folie et pas la vraie et joyeuse méchanceté qu'elle aurait voulue. Cette idée que c'était une simulation de méchanceté seulement gâtait son plaisir mais si cette idée a pu lui revenir plus tard, comme elle avait gâté son plaisir, elle a dû diminuer sa souffrance. « Ce n'était pas moi, dut-elle se dire, j'étais aliénée. Moi, je veux encore prier pour mon père, ne pas désespérer de sa bonté. » Seulement il est possible que cette idée qui s'était certainement présentée à elle dans le plaisir, ne se soit pas présentée à elle dans sa souffrance ¹. »

Terribles réversibilités. Ce sera l'amie de M^{lle} Vinteuil qui « passant des années à débrouiller le grimoire laissé par Vinteuil, en établissant la lecture certaine de ces hiéroglyphes inconnus », aura « la consolation

1. *La Prisonnière*, **.

d'assurer au musicien dont elle avait assombri les dernières années, une gloire immortelle et compensatrice¹ ». Quel marteau de Dieu serait assez dur pour ces cœurs, ces enclumes rouges. Proust a oublié Dieu, mais nous y pensons et que de fois, à cette heure, évoquée par Claudel, « où le cœur succombe », nous sommes tentés d'abdiquer notre empire imaginaire, de baisser la tête, fiers Sicambres, de prier. M. François Mauriac croit avoir le droit de reconnaître, dans l'œuvre de Proust « une volonté particulière de Dieu »². Hélas ! L'œuvre de Proust, où Dieu n'est pas, nous ramène à Dieu, mais devant une œuvre où Dieu est présent, nous relevons ce front tout à l'heure courbé sous un ciel plein de nuages. Nous allons à l'extrême pour garder l'équilibre. A chaque instant pour nous tout est remis en question. Ah ! ce serait en effet bien plus facile de se soumettre et tout serait arrangé si l'on renonçait. Mais renoncer...



« ... Laissons ici ce qui mériterait un chapitre à part : les mères profanées. »

1. *La Prisonnière*, **.

2. *Revue Hebdomadaire* (2 déc. 1922) : Sur la tombe de Marcel Proust.

Proust l'a-t-il écrit ? Mais pourquoi songeait-il à l'écrire ? Est-ce pour « ce fait que les fils, n'ayant pas toujours la ressemblance paternelle, même sans être invertis et en recherchant des femmes, consomment dans leur visage la Profanation de leur mère¹. » S'ils sont invertis, c'est bien pire, c'est en eux-mêmes que la profanation est consommée. Voyez M. de Charlus se dirigeant vers M^{me} Verdurin, « en se trémoussant, avec mièvrerie et la même ampleur dont un enjuponnement eut élargi et gêné ses dandinelements »². Rappelez-vous ce jeune peintre, « élevé par une sainte cousine protestante », qui, « entrera la tête oblique et chevrotante, les yeux au ciel, les mains cramponnées à un manchon invisible dont la forme évoquée et la présence réelle et tutélaire aideront l'artiste intimidé à franchir sans agoraphobie l'espace creusé d'abîmes qui va de l'antichambre au petit salon »³. C'est le souvenir de la « pieuse parente » qui doit le guider. Et celui des neveux de M^{me} Cottard qui affligeait sa famille par ses manières efféminées et ses fréquentations. « Il marchait sur les pointes, était sans doute lui-même

1. *Sodome*, II, **.

2. *Sodome*, II, **.

3. *Sodome*, II, **.

étonné de ne pas tenir à la main un carnet de cartes de visites, tendait la main en ouvrant la bouche en cœur comme il avait vu sa tante le faire et son seul regard inquiet était pour la glace où il semblait vouloir vérifier, bien qu'il fût nu-tête, si son chapeau, comme avait un jour demandé M^{me} Cottard à Swann n'était pas de travers ¹. »

Nous voici entrés dans Sodome. Proust nous nous y retiendra longtemps, toujours. Partout nous retrouvons la cité maudite, éparpillée aux quatre coins du monde et, par des souterrains, reliée à Gomorrhe, dispersée comme elle sous l'haleine embrasée de Dieu. Et cette race qui croit et multiplie, malgré la malédiction, malgré le feu céleste qu'elle respire sous n'importe quels cieux. Partout nous verrons se former ces bataillons recrutés dans toutes les classes de la société, parmi les êtres les plus divers que la même passion réunit. Nous y verrons « l'ouvrier dominer le prince », ce qui pourrait être naturel, mais encore l'artiste délicat céder avec ivresse à la dernière des brutes (au fait, c'est peut-être « naturel » aussi, « quand on a laissé, dit Proust, des raisons esthétiques dicter son choix... ») Nous entendrons les mots d'ordre secrets,

1. *Sodome*, II, **.

transmis par un signe presque imperceptible, par un regard : Voici les Invertis, frappés par la réprobation universelle, salis par le mépris, le dégoût, blessés par les sarcasmes publics, poursuivis par le courroux de l'Éternel. Ils se détestent et se calomnient souvent entre eux, mais se défendent les uns les autres contre les « barbares », les gens normaux ; s'ils sont méchants, lâches ou mesquins envers tel ou tel de leurs congénères, c'est qu'ils ont des raisons de le haïr : l'amour méconnu, les cancans, la jalousie, bien que la plupart des invertis n'attachent pas d'importance à la fidélité ; la trahison pour eux, c'est la délation, la révélation de quelques « mystères » qu'ils auraient d'ailleurs étalés eux-mêmes aux yeux curieux, avec cette volupté hystérique qu'ils éprouvent à bavarder, à raconter leurs histoires aux profanes. — Et cette haine qui paraît si vive est aussi peu durable que mal fondée. Elle se dissipe comme elle s'était amassée. C'est un nuage qui passe. Et qui crève rarement. En dehors des haines ou des rancunes particulières, vous les verrez volontiers défendre avec acharnement leur vice et louer ceux qui le partagent, ceux qui « en sont » ou ceux qu'ils croient en être, car ils se font d'étranges illusions. Écoutez M. de Charlus : « Je dis pour deux

sous, parce que si nous y mettions vingt-cinq louis nous verrions le nombre des petits saints diminuer jusqu'à zéro. Sans cela le taux des saints, si vous voyez de la sainteté là-dedans, se tient en règle générale entre 3 et 4 sur 10 ¹. » Leur confrérie est plus fermée, plus homogène, que celle des Francs-Maçons ou des Juifs. Et ils ont volontiers une soif de prosélytisme qui parfois les perd et, dans certaines circonstances, peut causer leur ruine sociale. Ils se croient alors des martyrs. Leur maladie deviendra pour eux une cause sacrée, une foi. Partout ils répandront la parole de leur évangile avec une hypocrisie, une habileté extraordinaires. Sans leur vice ils eussent été vulgaires, les voilà devenus intelligents. Certains de ces apôtres atteignent au génie. Selon les gens, ils changent leurs moyens de persuasion et, avec une surprenante rapidité, ils adoptent celui qui convient le mieux. S'ils ont affaire à quelque précoce et naïf misogyne, ignorant à peu près les femmes, ils sauront lui en dire tout le mal qu'il est susceptible de croire, et cela avec un naturel parfait, sans ruse apparente. Ils n'ont pas l'air d'y toucher. S'ils veulent convertir un orgueilleux, ils feront, pour amener la contradiction,

1. *La Prisonnière*, **.

un éloge des femmes savant et ridicule. A l'occasion, ils serviront d'entremetteurs, ce qui en général ne leur déplaît pas, et procureront à celui qu'ils convoitent une alliée, une Gomorrhéenne.

Écoutez ceux-ci qui regrettent en soupirant la « Grèce antique » ou rêvent quelque « cité future », écoutez les maudire Dalila, parler du danger qu'il y a pour les savants, les artistes, les gens de sport à trop fréquenter les femmes — pour tout le monde enfin et en particulier, naturellement, pour celui qu'ils essaient de convertir. Au reste, ce ne sont que les sots qui se comparent aux bergers de Virgile, sans comprendre (pareils au professeur Brichot qui n'en est pas, mais qui étant l'ami de M. de Charlus, songe à « l'homosexualité » du baron et l'interprète à faux dans le sens précisé par Proust) « qu'aimer un jeune homme était comme aujourd'hui (les plaisanteries de Socrate le révèlent mieux que les théories de Platon) entretenir une danseuse, puis se fiancer »¹. En général, ils sont bien inspirés par leur vice. Celui-ci leur donne ce que Proust appelle des « qualités morales », c'est-à-dire développe leur sensibilité et leur compréhension. Il leur ouvre des univers :

1. *La Prisonnière*, **.

« l'étroite brèche qui donne jour sur Beethoven et sur Véronèse. » Mais comme la plupart des hommes, ils sont prisonniers, au secret — malgré leur bavardage, et ne songent pas à s'évader. Comment y songeraient-ils ? La prison leur semble si vaste et si peuplée. Pour eux, la prison, c'est le reste du monde où un petit nombre d'hommes reste parqué qu'ils voudraient délivrer. Croisade perpétuelle où ils échouent :

« Cela ne dispense pas les gens sains d'avoir peur quand un fou qui a composé un sublime poème leur ayant expliqué par les raisons les plus justes qu'il est enfermé par erreur, par la méchanceté de sa femme, les suppliant d'intervenir auprès du directeur de l'asile, gémissant sur les promiscuités qu'on lui impose, conclut ainsi : « Tenez, celui qui va venir me parler dans le préau, dont je suis obligé de subir le contact, croit qu'il est Jésus-Christ. Or cela seul suffit à me prouver avec quels aliénés on m'enferme ; il ne peut pas être Jésus-Christ, puisque Jésus-Christ c'est moi ! » Un instant auparavant on était prêt à aller dénoncer l'erreur au médecin aliéniste. Sur ces derniers mots et même si on pense à l'admirable poème auquel travaille chaque jour le même homme, on s'éloigne, comme les fils de M^{me} de Surgis s'éloignaient

de M. de Charlus, non qu'il leur eût fait aucun mal, mais à cause du luxe d'invitations dont le terme était de leur pincer le menton »¹.

Ainsi l'Inverti finit par montrer son jeu, puisqu'aussi bien il faut qu'il le fasse pour gagner la partie.

D'un mot parfois jeté négligemment, Proust classe et désigne les invertis, un peu à la manière d'un Buffon : « Il y a « les extrémistes » qui laissent passer un bracelet sous leur manchette, parfois un collier dans l'évasement de leur col », et « leurs regards insistants, leurs gloussements, leurs rires, leurs caresses entre eux »², les « timides » comme M. de Vaugoubert, qui, s'étant rangé à son entrée dans la diplomatie (ce qui du reste peut paraître excessivement prudent, eût-il donc été le seul ?) et qui, tremblant de peur à l'idée d'un chantage possible, « ne réfléchissait pas que les voyous de son adolescence n'étaient plus des gamins » et « quand un

1. *La Prisonnière*, **.

Voir *La Prisonnière*, * : « Elle leur défendit (M^{me} de Surgis à ses fils) de continuer à fréquenter M. de Charlus quand elle apprit que, par une sorte d'horlogerie à répétition, il était comme fatalement amené, à chaque visite, à leur pincer le menton, et à leur faire pincer l'un à l'autre. »

« Charlus est « fou », Morel est « fou ». « Les mœurs mauvaises, dit antérieurement Proust, effrayent parce qu'on y sent affleurer la folie, bien plus que par l'immoralité. »

2. *Sodome*, I.

marchand de journaux lui criait en plein nez : *La Presse !* plus encore que de désir », « frémissait d'épouvante, se croyant reconnu et dépisté ¹ ». Les timides, les honteux, les discrets, opposés aux « extrémistes » que Charlus déteste : « Il a le genre « ma chère », le genre que je déteste le plus », dit-il du roi Théodose auprès de qui Vaugoubert est quelque chose comme ambassadeur ou secrétaire d'ambassade. (A ce moment-là, Charlus n'a pas encore pris ce même genre « ma chère » qui sera la forme de sa maladie à la prochaine période). Discrets que dénoncera la seule flamme étrange de leur regard, l'expression inconnue et indéchiffrable jusqu'au jour où l'on songe à l'inversion sexuelle et où tout ce qui semblait obscur en eux s'éclaire soudain. L'école de Freud compte aussi les invertis inconscients. Proust les confond pour ainsi dire avec les solitaires :

« Tenant leur vice pour plus exceptionnel qu'il n'est, ils sont allés vivre seuls du jour qu'ils l'ont découvert, après l'avoir porté longtemps sans le connaître, plus longtemps seulement que d'autres. Car personne ne sait tout d'abord qu'il est inverti, ou poète, ou snob, ou méchant ². »

1. *Sodome*, II, *.

2. *Sodome*, I.

Proust ici suppose une inconscience universelle, mais le mal ou le bien ne vient-il pas à nous, en nous avec la connaissance (il faudrait, comme M. Paul Claudel, dire connaissance) qu'on en peut acquérir ? Cependant n'aurait-on pas, *alors*, le droit de choisir ? Ce serait le libre-arbitre assuré. Cela impliquerait Dieu. On aurait envie de chercher dans l'œuvre de Proust des objections à cette inconscience supposée. On en trouverait sans doute, mais cela ne prouverait rien. Proust suit la marche des idées comme il suit la marche du Temps. Il s'abandonne ainsi qu'aillieurs M. Paul Valéry « à l'adorable allure ». Il semble seulement qu'il soit là au milieu d'un courant préféré. N'avait-il donc pas réussi à supprimer toute préférence, à ne plus choisir, à être impartial ? « Il n'est pas un trait de *A la recherche du Temps perdu* qui ne soit entre mille choisi », écrit M. François Mauriac (article de la *Revue Hebdomadaire* déjà cité), mais auparavant : « Sa conscience fut au contraire (de celle des autres hommes) dressée par lui à ne pas se méfier des souvenirs, à happer au passage toute réminiscence ». Il choisissait peut-être en effet, mais parmi la matière grossière, extérieure de ses souvenirs. Il choisissait parce que, comme il le dit parfois, les proportions de son ouvrage ne

lui eussent pas permis de remettre au jour tel ou tel souvenir, parce que ses forces non plus ne lui eussent pas permis. Et puis, il eut sans doute perdu pied ; l'enchaînement de ces souvenirs l'eut mené trop loin. Il a été « forcé d'amincir la chose ». Mais quand il avait fait le choix nécessaire, il laissait la substance intérieure s'étendre presque indéfiniment. Presque. Car il voulait poursuivre son récit.

Mais reprenons cette citation interrompue :
« Tel collégien qui apprenait des vers d'amour ou regardait des images obscènes, s'il se tenait alors contre un camarade, s'imaginait seulement communier avec lui dans un même désir de la femme. Comment croirait-il n'être pas pareil à tous, quand ce qu'il éprouve il en reconnaît la substance, en lisant Mme de Lafayette, Racine, Baudelaire, Walter Scott, alors qu'il est trop peu capable de s'abuser soi-même pour se rendre compte de ce qu'il y ajoute de son cru, et que si le sentiment est le même, l'objet diffère, que ce qu'il désire c'est Rob Roy et non Diane Vernon ? Chez beaucoup, par une prudence défensive de l'instinct qui précède la vue plus claire de l'intelligence, la glace et les murs de leur chambre disparaissent sous des chromos représentant des actrices ; ils font des vers

tels que : « Je n'aime que Chloé au monde, elle est divine, elle est blonde, et d'amour mon cœur s'inonde. »

Proust décrit la vie lamentable des solitaires. Quel accent passionné ! Il nous les montre vivant à la campagne, « fuyant leurs pareils (qu'ils croient peu nombreux) » et allant, « un dimanche sans lune », « faire une promenade sur un chemin jusqu'au carrefour, où, sans qu'ils se soient dit un mot, est venu les attendre un de leurs amis d'enfance qui habite un château voisin. Et ils recommencent les jeux d'autrefois, sur l'herbe, dans la nuit, sans échanger une parole ¹ ». Il nous montre « le délaissé », « les soirs ou des désirs l'agitent trop », s'égarant, « jusqu'à remettre dans son chemin un ivrogne, jusqu'à arranger la blouse de l'aveugle » ². Il « languit seul » et « avant de rentrer dans sa tour, comme Grisélidis », « s'attarde sur la plage, telle une étrange Andromède qu'aucun Argonaute ne viendra délivrer, comme une méduse stérile qui périra sur le sable » ³. Cette « Première Apparition des Hommes-Femmes, descendants de ceux des habitants de Sodome qui furent épargnés par le feu du ciel », il semble que Proust ait

1. *Sodome*, I.

2. *Sodome*, I.

3. *Sodome*, I.

pris à l'écrire un plaisir particulier, on le sent plus « sincère », plus profondément touché, c'est peut-être le seul passage de son œuvre où éclate une véritable grandeur, il doit y avoir autre chose encore : une détente, un soulagement de nous présenter enfin ces Hommes-Femmes qu'il brûlait de nous faire connaître. Depuis qu'il a vu M. de Charlus sur la plage de Balbec, pareil à un voleur ou à un fou, feignant de regarder des affiches de théâtre et lui lançant soudain ce regard dont il a su fixer l'inquiétante lueur. Quelle préparation il apporta dans cette description, cette peinture, cette création de Charlus. Toutes ses actions étranges enfin nous sont expliquées. Nous comprenons les discours singuliers, presque incompréhensibles qu'il tenait sur l'amitié, la recherche de la beauté : « Moi qui ai poursuivi la beauté sous toutes ses formes ». Nous nous souvenons de cette conversation qu'il a eue avec le narrateur en sortant de chez M^{me} de Villeparisis : « Pour les meilleurs d'entre nous (*c'est Charlus qui parle*), l'étude des arts, le goût de la brocante, les collections, les jardins, ne sont que des Ersatz (*cela ne fut-il pas écrit pendant la guerre ou après, alors que ce mot des années de disette était si souvent employé. Il est peu probable que Proust eût songé à s'en servir dans un*

autre temps), des succédanés, des alibis. Dans le fond de notre tonneau, comme Diogène, nous demandons un homme... Certains secrets... grâce auxquels certains événements prendraient... un aspect entièrement différent. Et je ne parle pas seulement des événements accomplis, mais de l'enchaînement des circonstances... Il existe entre certains hommes, monsieur, une franc-maçonnerie dont je ne puis vous parler... Les femmes, et beaucoup d'hommes d'ailleurs, n'entendent rien aux choses dont je voulais vous parler... Du moins, lui (*il s'agit de Saint-Loup, mais le baron ignore sans doute les mœurs de son neveu (d'ailleurs généralement insoupçonnées à cette époque) qui, de son côté le croit « un vieux coureur », de femmes naturellement*) c'est un homme, ce n'est pas un de ces efféminés comme on en rencontre tant aujourd'hui, qui ont l'air de petits truqueurs et qui mèneront peut-être demain à l'échafaud leurs innocentes victimes¹. » Le narrateur ajoute : « Je ne savais pas le sens de cette expression d'argot : « truqueur », quiconque l'eût connue eût été aussi surpris que moi ». C'est l'expression « trop spéciale » et en général, employée seulement par les initiés. Et trop spéciale aussi

1. *Le côté de Guermantes*, I.

appliquée à Saint-Loup l'épithète de « sérieux », « à laquelle l'intonation que lui prêta M. de Charlus semblait donner le sens de « vertueux », de « rangé », comme on dit d'une petite ouvrière qu'elle est sérieuse. » Plus tard, lorsque Charlus aura pris ce genre « ma chère » qu'il détestait tant autrefois, on l'entendra employer cette même épithète de « sérieux », à l'égard de son « protégé », le violoniste Morel, à tort d'ailleurs, car Morel n'est nullement sérieux, même au point de vue de Charlus. Mais le jour où il sort de chez M^{me} de Villeparisis, Charlus est encore discret. Aussi pouvons-nous être étonnés qu'après avoir refusé plusieurs fiacres sous prétexte qu'ils n'allaient pas dans sa direction, il en prenne un dont la lanterne a la même couleur :

« Le cocher parla un moment.

— De quel côté allez-vous ?

— Du vôtre, répondit M. de Charlus.

— Mais je ne veux pas remonter sur le siège (le cocher « conduisait du fond de la voiture », assis « sur les coussins, l'air à moitié gris »).

— Oui, seulement baissez la capote...

... comment, vous n'avez pas encore baissé la capote ? Je vais plier les ressorts moi-même. Je crois du reste qu'il faudra que je

conduise, étant donné l'état où vous semblez être. »

« Et il sauta à côté du cocher, au fond du fiacre qui partit au grand trot ¹. »

Nous nous rappellerons aussi la visite du narrateur à M. de Charlus, le premier soir qu'il avait dîné chez la duchesse de Guermantes, et « la scène » folle que lui fait M. de Charlus. Reproches obscurs et violents, hurlements et soupirs de tristesse. Le baron joue en partie cette scène, mais jouer la comédie était pour lui sincère et naturel. Il avait ce besoin qu'on rencontre chez « certains nerveux » de jouer des rôles : le grand seigneur offensé, l'amant trahi. Besoin qui trahit sa faiblesse autant que son orgueil, besoin d'appuyer son âme incertaine sur des sentiments empruntés et par des désirs supposés, de raffermir son cœur et ses sens logés arbitrairement dans un corps qui leur convenait mal — lesquels désirs, selon le mécanisme pascalien, naissaient parfois de leur expression feinte.

« Notre religion prêche la patience ». Et le narrateur lui jurant qu'il n'a rien dit qui pût l'offenser : « Pensez-vous donc qu'il soit à votre portée de m'offenser ? Vous ne savez

1. *Le côté de Guermantes*, I.

donc pas à qui vous parlez ? Croyez-vous que la salive envenimée de vos amis juchés les uns sur les autres arriverait à baver seulement jusqu'à mes augustes orteils ¹. »

Voyez à présent ce qui va se passer :

« Depuis un moment, au désir de persuader M. de Charlus que je n'avait jamais dit ni entendu dire du mal de lui, avait succédé une rage folle, causée par les paroles que lui dictait uniquement selon moi son immense orgueil. Peut-être étaient-elles du reste l'effet, pour une partie du moins, de cet orgueil ? Presque tout le reste venait d'un sentiment que j'ignorais encore (Charlus plus tard le lui fera connaître : « Je vous remercie de ne pas avoir accepté ce que je vous proposais, de m'avoir laissé ma liberté ») et auquel je ne fus donc pas coupable de ne pas faire sa part. J'aurais pu au moins à défaut du sentiment inconnu, mêler à l'orgueil, si je m'étais souvenu des paroles de M^{me} de Guermantes, un peu de folie. Mais à ce moment-là l'idée de folie ne me vint même pas à l'esprit. Il n'y avait en lui selon moi que de l'orgueil, en moi il n'y avait que de la fureur. Celle-ci (au moment où M. de Charlus cessant de hurler pour parler de ses augustes orteils, avec une majesté

1. *Le côté de Guermantes*, II.

qu'accompagnaient une moue, un vomissement de dégoût à l'égard de ses obscurs blasphémateurs), cette fureur ne se contint plus. D'un mouvement impulsif je voulus frapper quelque chose et un reste de discernement me faisant respecter un homme tellement plus âgé que moi, et même, à cause de leur dignité artistique, les porcelaines allemandes placées autour de lui, je me précipitai sur le chapeau haut de forme neuf du baron, je le jetai par terre, je le piétinai, Je m'acharnai à le disloquer entièrement, j'arrachai la coiffe, déchirai en deux la couronne, sans écouter les vociférations de M. de Charlus qui continuaient et, traversant la pièce pour m'en aller, j'ouvris la porte. Des deux côtés d'elle, à ma grande stupéfaction, se tenaient deux valets de pied qui s'éloignèrent lentement pour avoir l'air de s'être trouvés là seulement en passant pour leur service. (J'ai su depuis leurs noms, l'un s'appelait Burnier et l'autre Charmel). Je ne fus pas dupe un instant de cette explication que leur démarche nonchalante semblait me proposer. Elle était invraisemblable ; trois autres me le semblèrent moins ; l'une que le baron recevait quelquefois des hôtes, contre lesquels pouvant avoir besoin d'aide (mais pourquoi ?) il jugeait nécessaire d'avoir un poste de secours voisin.

L'autre, qu'attirés par la curiosité, ils s'étaient mis aux écoutes, ne pensant pas que je sortirais si vite. La troisième, que toute la scène que m'avait faite M. de Charlus étant préparée et jouée, il leur avait lui-même demandé d'écouter...¹ »

C'est la première de ces trois autres explications (nous verrons plus tard que le baron reçoit souvent chez lui des apaches) et la troisième aussi qu'il faut adopter. La seconde est peu conforme, à ce que nous savons du respect et de la ferveur avec lesquels Charlus est servi, et d'ailleurs, n'intéresse pas son caractère. Et ce soir-là, le baron, calmé, ayant tenu à reconduire en voiture son jeune visiteur, voudra l'entraîner au Bois pour retrouver ce « clair de lune bleu » que Proust a tant de fois contemplé dans Paris endormi ; le baron lui dira ces paroles énigmatiques et solennelles, comme presque toutes celles qu'il prononce : « Une sympathie est toujours précieuse. Ce qu'on ne peut pas faire seul dans la vie, parce qu'il y a des choses qu'on ne peut demander, ni faire, ni vouloir, ni apprendre par soi-même, on le peut à plusieurs et sans avoir besoin d'être 13 comme

1, *Le côté de Guermantes*, II.

dans le roman de Balzac, ni 4 comme dans *les Trois mousquetaires*. Adieu. »

*
* * *

Puis la révélation. Le narrateur dans la cour de l'hôtel de Guermantes et la rencontre, l'éblouissement d'un ancien giletier qui titube, « devant un quinquagénaire bedonnant ». Le baron regardant dans le vague « de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles », prenant « un air fat, négligent, ridicule ». Le giletier Jupien se redressant, le poing sur la hanche, prenant des poses. « Cette scène, dit Proust, semblait avoir été longuement répétée » (encore le théâtre), Puis, « cette scène n'était, du reste, pas positivement comique, elle était empreinte d'une étrangeté, ou, si l'on veut, d'un naturel, dont la beauté allait croissant. »

Le côté comique de l'inversion. Proust nous le montrera bien souvent dans la suite chaque fois qu'il nous parlera du baron de Charlus dont il a fait, en exceptant la mère et la grand'mère du narrateur (pour celles-ci la « vertu » est aussi naturelle que le « vice » chez les autres personnages¹), le personnage le

1. D'ailleurs, peut-être l'auteur, écrivant à la première personne, aurait-il été gêné, *malgré tout*, de peindre en noir

plus sympathique de son œuvre, le seul même qui soit sympathique. Ce « naturel étrange » de l'inversion, l'art de Proust l'imité souvent jusqu'à la perfection. A propos du « naturel » de cette maladie, volontiers considérée comme une offense à la nature, irons-nous emprunter à Corydon¹ les arguments qu'il a tirés de Pascal pour sa défense de la pédérastie : « J'ai grand'peur que cette nature ne soit elle-même qu'une première coutume, comme la coutume est une seconde nature ». D'autres encore. En somme, tous les goûts sont dans la nature ? Non, nous ne demanderons rien à Corydon. Son objet n'est pas le nôtre. Dans Proust, il ne s'agit pas de pédérastie « d'amour grec », mais d'inversion — dont il ne prétend pas soutenir la défense, mais faire la peinture. Mais avant de quitter Corydon, on peut remarquer qu'il n'y a pas lieu de s'étonner, s'il trouve dans Pascal un semblant d'aide. Tous les goûts sont dans la nature, tous les instincts, et Pascal qui veut en faire litière à Dieu, n'a aucune raison de les distinguer. Tous doivent être réprimés, détournés de leur coupable objet et se changer en vertus, en prières, en degrés d'une

une mère et une grand'mère, même celles du narrateur qui, dans les volumes suivants, portera son prénom.

1. *Corydon*. André Gide, *N. R. F.*

échelle céleste. Aux yeux de l'Église, par lesquels Pascal voulut voir aveuglément, bien qu'il vît parfois plus grand, le crime de sodomie n'est pas plus grand que le crime d'adultère, par exemple. Maintenant, Corydon ne s'abuse-t-il pas, non sur les *avantages* des mœurs grecques (je ne veux pas les discuter et je m'étonnerais qu'un subtil comme lui eût ainsi considéré la question, si je ne pensais pas qu'il y a dans cette manière une subtilité de plus), mais sur la possibilité de les faire renaître en France, à notre époque? « L'homosexualité normale », l'amour « viril et sain » des jeunes garçons entre eux, la pédérastie, la vraie, n'est-elle pas aussi rare, aussi impossible aujourd'hui, chez nous, qu'autrefois chez les Grecs l'inversion, la maladie? Les mœurs que Balzac appelle « l'hypocrisie des nations » se modifient. Que des nations militaires comme l'Allemagne puissent garder les mœurs grecques, c'est possible (et je ne dis pas que cela est : je n'en sais rien), encore que les procès retentissants d'avant-guerre : Eulenburg, etc., nous prouvent que ces mœurs réprouvées par la morale luthérienne et poursuivies jusqu'au pied des tribunaux, ne s'y développaient pas avec la même liberté que dans la Sparte ancienne, et encore mieux semble-t-il que dans l'Alle-

magne d'après-guerre, « l'amour grec » tende à se transformer en inversion (et scandaleuse : jardins publics envahis par la prostitution masculine), en perversions sexuelles de tous genres : érotisme funèbre, etc. Les mœurs grecques ont été rendues impossibles par la règle catholique et par cette vague moralité sociale qui, en France, tend à la remplacer. L'individu habitué à ses libertés hétérosexuelles ne saurait répudier une « coutume » de vingt siècles. L'homosexualité est une liberté, l'inversion une licence. On réclame une liberté, on prend une licence. La France ne songe pas à réclamer une liberté devenue inutile. Elle ne compte guère que des invertis : Henri III, Monsieur, frère de Louis XIV, pour ne citer que des exemples historiques. Et le premier combien étrillé, combien ridiculisé par Agrippa d'Aubigné, le seul poète français qui, avant Baudelaire, ait pu ramasser « le fouet de la satire » comme disait le pauvre Musset, en frappant les enfants du siècle à coups de martinet. La France n'est pas un pays d'homosexuels et, le plus souvent, dès qu'un homme sort de l'hétérosexualité, c'est pour tomber dans une inversion nettement morbide. Et la dépravation qui règne parfois dans l'amour hétérosexuel, ainsi dans les liaisons de jeunes gens avec des

femmes âgées, ne prouve pas en faveur d'une restauration de la pédérastie normale. Un résultat probable d'une telle restauration, c'est que, les convertis restant dépravés, leur dépravation changerait seulement de domaine et d'objet.

Mais, pour employer une transition fort en usage dans les romans-feuilletons, laissons Corydon et regagnons ce domaine où nous attendent les héros de Proust, les invertis, les « Hommes-Femmes » : « Race sur qui pèse une malédiction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure, puisqu'elle doit tenir pour punissable et honteux, pour inavouable, son désir, ce qui fait pour toute créature la plus grande douceur de vivre ; qui doit renier son Dieu, puisque même chrétiens, quand à la barre du tribunal ils comparaissent comme accusés, il leur faut, devant le Christ et en son nom, se défendre comme d'une calomnie de ce qui est leur vie même ¹. »

Le mouvement de la période est fort beau, mais cela ne doit point s'entendre à la lettre, car en France, au tribunal, d'où l'on a d'ailleurs chassé le Christ, si les Hommes-Femmes comparaissent, c'est rarement comme accusés. « Dans le code Napoléon, aucune loi ne

1. *Sodome*, I.

tend à réprimer la pédérastie¹. » Il faut distinguer. Il y a là un peu de rhétorique. Cela encore fait penser à Baudelaire :

Antinoïjs flétris, dandys à face glabre...

Mais la *Danse Macabre* est moins « arbitraire » (vocabulaire de la duchesse de Guermantes).

Proust ne peut pas toujours se défaire d'une certaine ampleur de style qui l'entraîne parfois, au hasard des mots. Il raille la manière solennelle dont on parle de Dostoïevski, mais il en parle lui-même quelques lignes plus loin d'une manière qui, pour être plus subtile que celle des gens dont il se moque, n'en

1. C'est Corydon qui parle encore. Il voit dans cette absence de répression une indulgence spéciale de Napoléon envers l'uranisme. « Une loi sévère, dit-il, eût d'abord gêné quelques uns de ses meilleurs généraux. » Il cite à l'appui quelques phrases du *Mémorial* où le mépris de la femme apparaît si évidemment qu'un historien anecdotique, le docteur Cabanès, a dû y songer en écrivant un livre récemment publié où il admet presque l'hypothèse de l'impuissance de Napoléon. Napoléon babylan ? Pédéraste ? Rien n'autorise à le croire et l'interlocuteur de Corydon a sans doute raison (malgré lui, car il a bien l'air de plaider le faux pour savoir le vrai) lorsqu'il répond, « interloqué », à Corydon, « que Napoléon n'y attachait pas tant d'importance, ou qu'il comptait que notre répugnance instinctive y suffirait. » Qu'il ait compté sur notre répugnance est peu probable, il méprisait trop les hommes mais qu'il n'ait pas voulu y attacher d'importance, voilà qui lui ressemblerait assez. Qu'on se souvienne de sa politique de « lumières sous le boisseau », de complots pardonnés, d'ordre à tout prix, d'ordre goëthien qui préfère au besoin l'injustice. De plus, Napoléon était presque italien.

est pas moins solennelle, mais autrement, voilà tout. Il n'y a pas là d'ailleurs de quoi diminuer notre attachement à l'œuvre de Proust, les côtés faibles et les ridicules du génie ne sont pas toujours les moins intéressants. Les mensonges et les hâbleries de Stendhal, les poses et les commérages de Rousseau les naïvetés de Balzac font partie intégrante de leur génie. Nous ne condamnons pas ces défauts, aussi précieux pour nous que leurs qualités. Chez les meilleurs auteurs, on trouve plus qu'ils n'ont voulu, ou autre chose. L'auteur le meilleur ne nous impose pas toujours ses conventions, la lecture d'un livre est une opération du Hasard, une rencontre, un mariage (Max Jacob parlait de mariage à ce propos), un mariage mystique. Une opération du Hasard, une co-opération où notre part est souvent la moindre. La fatalité. C'est une fatalité qui conduit le baron de Charlus, vieilli, aveuglé comme Œdipe, mais cette Antigone l'entraîne à l'abîme. Dans le « tortillard », le « petit tram », qui conduit les « fidèles » du « petit clan » à la Raspelière, chez M^{me} Verdurin, nous retrouvons un Charlus déjà transformé, le vice ne déborde pas encore, mais il affleure. Charlus ne se contente plus d'allusions mystérieuses à cette « franc-maçonnerie », cette « confrérie » à

laquelle des souverains sont affiliés. Il faut maintenant qu'il parle de son goût pour les hommes, de sa passion, qu'il en fasse l'éloge d'une façon détournée, qu'il cherche des exemples dans la littérature, qu'il en parle enfin. « Se taire est presque impossible à ses pareils », nous dit Proust. Il a su nous rendre sensible cet irrésistible besoin de parler qui n'est peut-être, dans le cas de Charlus, qu'une forme du besoin, du désir de se perdre auxquels certains êtres ne peuvent pas résister, cette voix de l'abîme à laquelle répondent le plus souvent ceux-là même qui auraient pu soutenir le concert des anges. Par orgueil, par humilité ? Ces êtres qui sont leurs propres bourreaux, ces gens qui passent leur vie à mettre des bâtons dans les roues des voitures où ils vont monter, peut-on les définir et les comprendre ? Peut-on, hélas ! *définir* aucun être, en comprendre aucun (et puis comprendre, c'est se substituer), qui peut nous garantir qu'il ne va pas, dans le moment même, sortir de son caractère. On songe à cette réflexion de Proust : « Qu'étaient en elles-mêmes Albertine et Andrée ? » Ces êtres qui font du malheur leur étude passionnée, qui sont-ils ? Ces méchants appliqués, scrupuleux, pervers, sensibles ? On ne saurait entreprendre de les expliquer. Par-delà

certaines conventions, certaines « certitudes » que nous avons créées par faiblesse ou par peur, il n'y a rien qui se puisse discerner. Montaigne nous a bien appris qu'il faut commencer par douter du doute.

Charlus dans le petit tram s'attendrit sur lui-même à propos de la *Princesse de Cadignan* : « Comme c'est douloureux cette mauvaise réputation de Diane qui craint tant que l'homme qu'elle aime ne l'apprenne. Quelle vérité, et plus générale que cela n'en a l'air, comme cela va loin ! » ¹ Cela va jusqu'à lui, Charlus, qui, près de rentrer à Paris avec le musicien Morel (qu'il a levé sur le quai de la gare, en attendant le train, et pour qui il est resté à Balbec), et, « ne sachant pas au juste dans quelle mesure ses mœurs sont ou non connues », craint une intervention de la famille du musicien. Bien à tort du reste, la seule chose qui écartera de lui l'étrange Morel, c'est la peur d'être compromis au Conservatoire, à la « classe », sur quoi comptait avec raison la despotique M^{me} Verdurin lorsqu'elle voulut le soustraire à l'influence de son protecteur, mais non les brouiller ensemble, ni se brouiller elle-même avec Charlus, ce qui arriva, la mesure ayant été

1. *Sodome*, II, ***.

dépassée. Mais à la Raspelière (campagne louée par les Verdurin) le baron se croit encore en pleine lune de miel et il ignore que Morel n'est en somme qu'un « truqueur », lâche, stupide et à peu près dément. Il n'ose pas parler de ces « mœurs très étranges ». « Après tout je dis étranges, je ne sais pas pourquoi, car cela n'a rien de si étrange¹ » devant Morel et lorsqu'on veut le ramener « à l'amour de Carlos Herrera pour Lucien de Rubempré », le baron prend « l'air contrarié, mystérieux, et finalement (voyant qu'on ne l'écoute pas), sévère et justicier d'un père qui entendrait dire des indécentes devant sa fille². » Quand Morel n'est pas là, il ne peut se contenir et tout ce qu'il dit, croyant prouver sa liberté d'esprit devant un sujet qui ne le toucherait pas personnellement, prouve au contraire l'intérêt évident et direct qu'il y prend : « Comment ? Vous ne connaissez pas les *Illusions perdues* ? C'est si beau. Le moment où Carlos Herrera demande le nom du château devant lequel passe sa calèche, c'est Rastignac, la demeure du jeune homme qu'il a aimé autrefois. Et l'abbé alors de tomber dans une rêverie que Swann appelait, ce qui était bien spirituel, la *Tristesse d'Olym-*

1. *Sodome*, II, ***.

2. *Sodome*, II, ***.

pio de la pédérastie » ¹. Puis il rappelle le mot d'Oscar Wilde (mais sans le nommer, car il a oublié son nom) sur le plus grand chagrin de sa vie : la mort de Lucien de Rubempré. Dans l'esprit du baron, « la brèche » dont Proust nous parlait, « qui donne sur Beethoven et sur Véronèse », sur l'art, a été largement ouverte par le vice. Proust à ce propos remarquera la différence qu'il y a entre le duc de Guermantes, d'esprit assez épais, et son frère Charlus, celui-ci devant peut-être son intelligence, sa finesse, au caprice, à l'erreur de la nature qui a logé un cœur de femme dans le corps masculin de ce « quinquagénaire bedonnant » qui essaie de lui imprimer des mouvements féminins, « au point qu'il eût », à un certain moment, « mérité l'épithète de ladylike ». Le baron doit peut-être à cette déformation son goût artistique, son esprit ; c'est elle, c'est l'erreur de la nature qui lui inspire des phrases comme celle-ci : « Voilà le moment agréable des fêtes, le moment où tous les invités sont partis, l'heure de Doña Sol... ² » L'heure de Doña Sol. « Normal », eût-il trouvé de si jolies expressions ? Eût-il aimé Victor Hugo avec tant de discernement ? Comme le narrateur, il en connaît

1. *Sodome*, II, ***.

2. *La Prisonnière*, **.

toutes les véritables beautés lyriques, il doit comme lui, savoir par cœur *Booz endormi* : « Je me sens toujours un peu comme le Booz de Victor Hugo : « Je suis veuf, je suis seul, et sur moi le soir tombe », disait-il au narrateur (le soir où celui-ci venait de piétiner son chapeau), désirant le retenir, sans doute à cause de cet amour inavoué qui rendait ses discours et ses actes incompréhensibles, mais aussi à cause de ce côté « Guermentes » qui lui fait toujours « prolonger la minute présente », montrer pour un étranger un intérêt soudain et passager — peut-être par la peur violente et malade de rester seul.

Ainsi, le vice du baron, s'il l'entraînait sans cesse en dehors de la nature ou plutôt de la coutume sociale, car il le ramenait au contraire à sa propre nature qui était celle d'une femme — lui avait donné en matière de compensation les dons de l'esprit, la faculté de goûter des jouissances artistiques, si aiguës parfois, si profondes, qu'elles peuvent tenir lieu à un être de foi, de raisons de vivre. Elles peuvent remplacer cette fin extérieure, que l'homme cherche en Dieu et que le narrateur lui-même finit par trouver dans l'art. C'est chez M^{me} Verdurin, au cours de cette soirée musicale où tant de sentiments divers

vont se rencontrer. On vient de jouer le septuor de Vinteuil, retrouvé, déchiffré dans les papiers qu'il a laissés après sa mort par l'amie de M^{lle} Vinteuil. Le narrateur songe : « Et moi pour qui, moins pourtant que pour Vinteuil peut-être, elle (l'amie de M^{lle} Vinteuil) avait été aussi, elle venait d'être ce soir même encore, en réveillant à nouveau une jalousie d'Albertine, elle devait surtout dans l'avenir être cause de tant de souffrances, c'était grâce à elle, par compensation, qu'avait pu venir jusqu'à moi l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre, comme la promesse et la preuve qu'il existait autre chose, réalisable par l'art, sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait si vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli »¹.

Faiblesse de l'homme ! Le plus fort n'est qu'on roseau (pensant, si l'on veut). Proust était détaché du monde, mais l'art le retenait, lui offrait un point d'appui imaginaire, comme ce mystérieux « point blanc » autour duquel certains peintres flamands construisaient leurs tableaux. Et ce passage où il découvre la réalité de l'art dont il

1. *La Prisonnière*, **.

avait douté si longtemps est illustré par toute son œuvre. Il n'a pu rencontrer la réalité que dans la fiction, dans l'art seulement il a pu recréer le monde autour de lui. Monde, univers nécessaire, déterminé, on menacé par le hasard ? Est-ce par précaution, par prévention contre des coups inattendus qu'il nous montre le jeu des réversibilités, des compensations, tout un appareil assez semblable à celui de la mécanique divine ? Univers non plus nécessaire, mais absolu, soumis à Dieu ? Indéterminé, relatif ? Peut-être faut-il voir seulement dans ces compensations, ces effets de réversibilité une autre forme du goût que paraît éprouver le narrateur pour les mystères et les mensonges ? Pour « l'échange », en donnant à ce mot le sens qu'il a dans Claudel, l'échange, « le crime essentiel », dit Jacques Rivière, mais aussi « le crime impossible »¹. La fuite éperdue, le vide, l'artifice. Tout dans l'œuvre de Proust ne tend-t-il pas vers « l'impossible » ? Les mensonges d'Albertine, ceux du narrateur, qui ont, malgré les prétextes fournis par certains sentiments, un caractère nettement esthétique, ceux de Charlus : les comédies qu'il se joue sans cesse, les espèces de tableaux historiques dans lesquels il se

1. Jacques Rivière, *Etudes* : Paul Claudel,

plaît à figurer, la « vie enténébrée » de Morel, plusieurs fois évoquée par l'auteur, la passion orientale de M. Nissim Bernard pour les sérails et leurs détours, les recoupements, les intermittences du cœur, les interférences du désir, la recherche du temps, l'échange de l'amour (Sodome et Gomorrhe), tout ce qu'il y a dans cette œuvre de ténébreux, de glissant, de morne et de fou. Dans l'un de ces tableaux historiques, Charlus reste assis devant M^{me} Verdurin, parce qu'il imagine, d'après Saint-Simon, être le maréchal d'Uxelles, « lequel l'intéressait par d'autres côtés encore (sans doute des côtés sodomistes) et dont il est dit qu'il était glorieux jusqu'à ne pas se lever de son siège, par un air de paresse, devant ce qu'il y avait de plus distingué à la Cour ¹ ». Quelques instants auparavant le baron venait de se trahir en répondant à M^{me} Verdurin qui lui demandait s'il avait pris de l'orangeade : « Non, j'ai préféré sa voisine, c'est de la fraisettes, je crois, c'est délicieux ² ». « En entendant, dit Proust (qui va céder une fois de plus à son goût des comparaisons médicales), M. de Charlus dire de cette voix aiguë et avec ce sourire et ces gestes de bras : « Non, j'ai

1. *Sodome*, II. ***.

2. *Sodome*, II, ***.

préfééré sa voisine, la fraisettes », on pouvait dire : « Tiens, il aime le sexe fort », avec la même certitude pour un juge que celle qui permet de condamner un criminel qui n'a pas avoué, pour un médecin un paralytique général qui ne sait peut-être pas lui-même son mal mais qui a fait telle faute de prononciation d'où on peut déduire qu'il sera mort dans trois ans. »

A la Raspelière, M. de Charlus est déjà assez avancé. Le duel fictif, imaginé par lui pour reconquérir Morel, pour lui faire peur en inventant qu'il va se battre avec des officiers qui ont mal parlé de lui, Charlus, à propos de Morel, ce qui fera un terrible scandale à « la classe » (au Conservatoire), ce duel qu'il finit par prendre au sérieux indique les progrès du vice. Il faut lire ce récit : l'enthousiasme du baron faisant « des contre de quarte comme un personnage de Molière », la terreur de Cottard croyant que Charlus l'a attiré dans un piège pour le violer, le désespoir théâtral et sincère de Morel — si Morel peut être sincère. Certaines personnes ne peuvent être « vraies », c'est-à-dire, limitées, « conséquentes ». Morel aurait peine même à être « sincère ». « Il ressemblait à un vieux livre du moyen-âge, plein d'erreurs, de traditions absurdes, d'obscénités, il était extraordi-

nairement composite »¹. « C'est peut-être encore trop de logique dans la cervelle de Morel que d'y faire sortir les unes des autres les contradictions. En réalité sa nature était vraiment comme un papier sur lequel on a fait tant de plis et dans tous les sens qu'il est impossible de s'y retrouver². »

Il met l'argent au-dessus de tout mais au-dessus de l'argent sa réputation au Conservatoire et son diplôme futur. Son rêve serait de séduire une jeune fille et de l'abandonner, « de la planter là » après l'avoir « dépucelée », ce qui flatte agréablement les penchants sadiques de M. de Charlus. Son plaisir est d'aller lever des « petites filles » avec un chauffeur d'auto, son ami. Tous deux sont mêlés à des intrigues compliquées : Renvoi d'un cocher de M^{me} Verdurin, promenades mystérieuses, etc. Morel exige de M. de Charlus deux heures de liberté chaque soir, pour suivre des cours d'algèbre, en alléguant que cela seul le distrait et soulage sa neurasthénie. Il est peut-être de la police. Le Prince de Guermantes, cousin de Charlus et qui en est aussi (pas de la police), le paye cinquante francs pour passer une nuit avec lui dans une

1. *Sodome*, II, ***.

2. *Sodome*, II, ***.

magnifique maison de passe qu'on vient de construire près de Balbec et que les nouveaux arrivants prennent pour un palace. Morel accepte songeant aux « seins bruns » des femmes et cette nuit-là, il est épié par M. de Charlus et par le giletier Jupien à qui M. de Charlus a télégraphié de venir le rejoindre. Tous deux cachés dans une chambre voient Morel au milieu de trois femmes et racontant « sa vie de régiment », dit « une petite dame bien gentille » qui tient compagnie au baron et à Jupien en buvant du champagne. Et le lendemain Morel, allant à un rendez-vous du Prince, se trouve en l'attendant chez lui dans un salon rempli de portraits de famille : M. de Charlus, la duchesse de Guermantes, etc. Épouvanté, se croyant le jouet d'une hallucination, ou découvert par Charlus Morel s'enfuit et s'enfuira chaque fois qu'il verra de loin le prince de Guermantes. Il écrit dans les petits journaux des articles bassement calomnieux contre la comtesse Molé qui en meurt, tout cela parce qu'elle a, pour une cause qu'elle ignore, déplu à Charlus. Morel connaît l'actrice Léa, une lesbienne qui lui écrit une lettre « que sa grossièreté, dit Proust, empêche de reproduire », mais où elle ne lui parle (« sur le ton le plus passionné ») « qu'au féminin » : « Grande sale, va ! » « ma

belle chérie, toi tu en es au moins »¹. Car Morel a été choisi par Proust pour servir d'agent de liaison entre Sodome et Gomorrhe, rôle auquel Baudelaire, assure Proust, « s'était de lui-même « affecté » d'une façon toute privilégiée »². Voilà une singulière allégation que n'appuient pas suffisamment les vers de *Lesbos* :

*Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre
Pour chanter le secret de ses vierges en fleur,
Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère...*

Et cela suffit à Proust. Aveuglé par sa manie, il voit dans ce « noir mystère » celui qui lie les habitants de Sodome à ceux de Gomorrhe. C'est aller un peu loin. En écrivant ceci, aurait-il songé, presque à son insu aux « histoires de collège », aux racontars que l'on a fait courir sur les mœurs du jeune Baudelaire. Au reste dans cette étude si pénétrante et si juste, il y a des choses étonnantes : une défense de Sully-Prud'homme :

*Je n'aime pas les maisons neuves
Elles ont l'air indifférent.*

C'est le sédentaire qui parle, le malade qui s'attachait à découvrir l'âme des maisons où son mal le tenait enfermé. Mais si l'on trouve ces vers charmants, pourquoi reprocher à

1. *La Prisonnière*, **.

2. A propos de Baudelaire, *N. R. F.*, juin 1924.

Musset ceux qu'il fit « sur Venise où il a laissé son cœur ». Proust a-t-il été ennuyé de retrouver ce cœur douloureux mais un peu trop éloquent dans le « fabuleux jardin de pierre » dont il nous ouvrira les portes ? Dans la même étude, citant de Hugo :

*Quand on est jeune on a des matins triomphants,
Le jour sort de la nuit ainsi qu'une victoire.*

Il semble se souvenir de l'interprétation particulière et physiologique dont les humoristes ont abusé. De même pour Vigny qui n'a sans doute pas écrit :

... enfant malade et douze fois impur

en songeant à une particularité de la physiologie des femmes. (Il y aurait d'ailleurs une erreur, ce serait *treize* fois). Mais Vigny n'a probablement songé qu'à maudire bibliquement Dalila ou M^{me} Dorval. Il est un peu puéril d'en venir à de tels détails, mais Proust nous y contraint. Ne va-t-il pas dire que l'éloge du vin de Baudelaire ne peut pas être approuvé par « une bonne hygiène antialcoolique ». La plaisanterie est un peu lourde, un peu « snob » aussi, un peu Guermantes.

Proust n'a pas la même idée que Vigny sur Sodome et Gomorrhe et chez lui les deux sexes ne se jettent pas « un regard irrité », mais un regard tendre. Morel, nous l'avons

vu, est lié avec cette Léa que connaît Albertine. Charlus, du temps qu'il était l'ami de Swann, s'entremettait continuellement entre Odette et lui. Et Odette forçait Charlus « à faire des parties terribles, à cinq, à six ». Quant à Swann, « je ne dis pas qu'autrefois au collège, une fois par hasard, dit le baron comme malgré lui et comme s'il pensait tout haut ». Insinuation fausse, du moins est-ce à supposer, car on n'est jamais sûr des personnages de Proust. A mesure que le temps se retrouve, ils deviennent presque tous d'une effrayante « sincérité » sexuelle, ils ont tous les désirs et les satisfont, les trompent par la possession de l'objet désiré. Dans *la Prisonnière*, Charlus va passer la nuit avec une femme « de la même façon qu'un homme normal peut une fois dans sa vie avoir voulu coucher avec un garçon, par une curiosité semblable, inverse et dans les deux cas également malsaine »¹. Un homme normal ? On peut voir dans *La Prisonnière* cette transformation, ce nouvel avatar de Charlus ayant pris, lui aussi « le genre ma chère », roucoulant, faisant « du chichi ». Écoutez-le : « Il n'y a entre nous rien d'autre, pas ça, vous entendez bien, pas ça, dit-il aussi naturelle-

1. *La Prisonnière*, **.

ment que s'il avait parlé d'une femme... Je sais bien que je n'ai plus vingt-cinq ans et je ne pose pas pour la rosière, mais on garde sa petite coquetterie tout de même... Je sais bien que j'exagère facilement, quand il s'agit de lui (Charlie Morel) comme toutes les vieilles mamans-gâteau du Conservatoire. ... Je m'amuse comme une reine... Dire qu'il faut que j'aie attendu d'être arrivé à mon âge pour être comparé à Aspasia ! Un vieux tableau comme moi ! O ma jeunesse ! »¹ Nous connaissions déjà le sadisme de Charlus. Un soir, chez la duchesse de Guermantes, on s'extasie sur la fidélité qu'il garde envers la mémoire de sa femme, jusqu'à aller tous les jours au cimetière, visiter sa tombe. Or, il paraît qu'à la messe d'enterrement, il faisait de l'œil à un enfant de chœur. Comme il s'était entremis pour Swann, il le ferait volontiers pour le narrateur et il lui promettra de le prévenir par un billet si l'inquiétante amie de M^{lle} Vinteuil vient à Paris. Charlus aime les ménages. Il protège les amours de Morel avec la nièce de Jupien chez qui tous les deux iront chaque jour prendre le thé. Proust nous dit qu'il se donne ainsi l'illusion d'une paternité détournée par l'erreur que la

1. *La Prisonnière*, **.

nature a commise à son égard. Là, Morel encore se montre sous un jour singulier. Le narrateur passe devant la boutique de Jupien : « Morel criait à tue-tête, ce qui faisait sortir de lui un accent que je ne lui connaissais pas, paysan, refoulé d'habitude, et extrêmement étrange : « Voulez-vous sortir, grand pied de grue, grand pied de grue, grand pied de grue... Je vous ai dit de sortir, grand pied de grue, grand pied de grue, allez chercher votre oncle pour que je lui dise ce que vous êtes, putain. » Le narrateur ajoute : « Les paroles rapportées ne sont rien, elles n'expliqueraient pas le battement de cœur avec lequel je remontai. Ces scènes auxquelles nous assistons dans la vie trouvent un élément de force incalculable dans ce que les militaires appellent en matière d'offensive le bénéfice de la surprise, et j'avais beau éprouver tant de calme douceur à savoir qu'Albertine, au lieu de rester au Trocadéro, allait rentrer auprès de moi, je n'en avais pas moins dans l'oreille l'accent de ces mots dix fois répétés : « Grand pied de grue, grand pied de grue », qui m'avait bouleversé » ¹.

« Chaque personne est bien seule », « nous sommes irrémédiablement seuls », disait

1. *La Prisonnière*, *.

Proust. Mais comment pourrait-on supporter de telles révélations sur la personnalité des autres puisque la nôtre elle-même nous effraie quand par hasard nous la découvrons quelque peu. Non seulement nous sommes seuls, mais encore divisés. Il y a en nous tant de sentiments contraires, tant de tendances différentes. Peut-on choisir ! Peut-on se reconnaître ? Otez vos lunettes. Essayez de vous regarder avec des yeux lucides. Considérez ce fou qui passe et qui s'agite. Mais quel objet passionnant que cette agitation de l'homme dans les ténèbres. Cette lutte, cette perpétuelle escalade céleste. La première fois que l'anthropopithèque a relevé vers les cieux son museau bestial. La première pensée ! Que de Prométhées obscurs parmi les géants et les monstres, bien avant le déluge. La première parole ! les mots inventés, essayés comme des clefs sur des portes imaginaires. L'imagination, les rêves, la forme humaine, la beauté physique, l'idée du bien et du Mal, Dieu — tout ce que l'homme a voulu ravir au monde « si vaste et si secret ». Et puisque nous sommes incessamment menacés, puisque la mort vient vider le verre où nous buvons, déchirer la page inachevée, faut-il, malgré la société, l'habitude et la civilisation, faut-il, comme l'homme de Gide

« se dresser nu sur la terre vierge, devant un ciel à repeupler ». Mais nous sommes fatigués. Proust le disait : « L'humanité est très vieille », comment se délivrer des lourdes hérédités, traverser les courants inconscients, pour vivre il faut accepter la vie, il faut consentir, se soumettre, à une règle, à une convention « arbitraire ». Si l'on est tout à fait « sincère », pourquoi ne pas admettre aussi la « logique » ? En nous dérochant à la règle, nous sommes à la merci de toutes les possibilités et de n'importe laquelle, car pouvons-nous toujours ne pas choisir, ne pas céder. L'heure des capitulations, des reniements, le chant du coq. L'aurore paraît toujours après la cruelle nuit de révolte et d'orgueil. Vaine révolte, tristesse et confusion de l'esprit humain devant la vie et la mort. Philosophie, religion, histoire, où est la certitude ? Mais nous portons en nous-mêmes notre destin. La nature de l'homme se déguise, mais ne se transforme pas. On change plus facilement de convictions que de caractère. Il y a des révoltés dans le parti de l'ordre et des conservateurs dans l'anarchie. Un Flaubert malgré sa phobie du Bourgeois, au fond, reste bourgeois. Et cela nous fait mieux apprécier sa vie, son courage de bœuf au labour, sa patience et l'admirable réussite de l'*Educa-*

tion sentimentale. Huysmans converti, rangé, reste anarchiste (Dans *Les Foules* de Lourdes, il est trop heureux de déplorer que les prêtres soient contraints au service militaire). On trouverait d'autres exemples.

Proust a si bien écrit sur la différence du caractère et des opinions (ou des principes). Et ce ne sont pas les principes qui gêneront les héros de Proust. Ils ne suivent que leurs désirs. Pas même. Ils s'abandonnent sans cesse. L'allure du plaisir. Une liberté, un hasard sexuel permanent. On peut s'attendre à tout et c'est ce qui enlève à son œuvre une sorte d'apparente réalité. Nous n'y retrouvons pas toujours les conventions, le choix implicite que nous faisons dans la vie et que nous demandons à l'art le plus élevé, le plus pur. Pas plus que la réalité humaine, la réalité artistique ne se crée sans convention ni sans choix. Les personnages de Proust sont presque entièrement « affranchis », surtout pour ce qui touche à la sexualité. Là, Proust perd le sens de la réalité (je veux dire bien entendu : de l'apparence réelle), lequel, d'ailleurs, lui fait souvent défaut. Les pires singularités de M. de Charlus nous semblent naturelles. Morel, Albertine, Léa, tous ceux qui en sont, leurs recherches, leurs exercices sexuels ne nous étonnent et ne nous choquent point.

Il ne s'agit pas ici de morale, c'est une question de préparation, d'harmonie et nous sommes étonnés, choqués que la princesse de Guermantes soit amoureuse de M. de Charlus. La surprise est trop forte. Elle ne passe pas. On nous présentait la princesse comme une femme altière, orgueilleuse, snob naturellement, mais enfin assez généreuse pour reconnaître l'innocence de Dreyfus (ce qui n'est pas trop mal de la part d'une princesse catholique, fût-elle bavaroise). Elle devait être fidèle au prince ou nous devions ignorer ses infidélités. Je sais bien que tout est possible et que l'auteur est le maître. Mais nous le sommes aussi de notre consentement. La princesse de Guermantes éprise de son cousin ? Perturbation causée dans l'ordre de la « crédibilité » par « l'ordre des perceptions ». En fait la personne qui servit de modèle à la princesse ou la princesse elle-même pouvait fort bien aimer Charlus, mais pour nous le faire croire, il eût fallu la peindre avec plus de détails. De même, pour M^{me} de Cambremer-Legrandin, Proust, trop brusquement, nous apprend qu'elle avait été la maîtresse de Swann. Et aussi que le « sorbonnard », sorbonicole et moult sorbonagre » Brichtot a aimé la même dame au point d'en perdre la vue. Nous admettons difficilement que Swann

encore ait eu pour maîtresse la sœur d'Odette. Odette avait donc une sœur ? Je sais bien que l'auteur a voulu nous *surprendre*, mais c'est précisément qu'il n'y a pas réussi. Une fidèle imitation du temps et de la vie, mais c'est imité de trop près ; en serrant trop fort la réalité, Proust l'écrase et l'anéantit. Et puis la sexualité tient chez lui trop de place. Son empire ne cesse de s'étendre. Certes l'auteur a tous les droits et *Tout est bien*, comme dit Stavroguine, mais encore faut-il dès qu'on écrit respecter certaines lois, seulement, pour se faire entendre. Il faudrait ici rappeler le passage sur les frivoles mémoires de M^{me} de Villeparisis et le sérieux dont il fallait qu'elle fût capable pour les écrire. Proust a triché, nous sommes irrités de l'entendre parler un langage étranger et même lorsque nous le comprenons nous refusons tout d'abord de le suivre. Réaction inspirée non par la morale ou la nature, mais par un souci d'esthétique.

Sexualité — homosexualité ? Non, Corydon réclamerait, les invertis ne sont pas des homosexuels. Mais unisexualité quelles que soient les diverses perversions où tombent les personnages de Proust. Unisexualité, car il n'y a guère dans son œuvre que des Hommes-Femmes ou des femmes aimant les

femmes et les Hommes-Femmes. Ce sont des unisexuels. Pas de femmes dans l'œuvre de Proust. Odette est la plus vraie, mais elle aussi « en est ». La grand'mère et la mère sont deux images de saintes, deux « piétés » qu'il a mises à la porte de son enfer, peut-être a-t-il ainsi obéi à un dernier sentiment chrétien ou bien s'est-il assuré contre le risque éventuel de la justice divine, à la manière des athées qui se confessent en mourant. La duchesse de Guermantes dont il fait un portrait si détaillé, cent fois repris, jamais achevé, n'est qu'une grande dame spirituelle, une « femme du monde ». Le « monde » incarné. Nous ne connaissons pas son âme. Nous savons qu'elle n'aime guère son mari, c'est tout. Nous ignorons ses sentiments ou plutôt ses plaisirs, car il ne faut pas, en parlant d'un héros de Proust, laisser au mot sentiment tout ce que le *xix^e* siècle lui a ajouté de confus et d'élevé, le sentiment, c'est pour eux, comme chez la plupart des auteurs du *xviii^e* siècle, une sensation de l'esprit, si l'on peut ainsi dire. La duchesse n'a d'autres plaisirs que ceux de la vanité. Nous savons qu'elle est méchante et mesquine (à moins qu'elle ne soit sadique, ce qui, avec Proust, est toujours possible), nous la voyons changer le jour de sortie d'un de ses valets de pied parce

qu'elle le sait amoureux d'une fille de service dont le « jour » coïncidait avec le sien. Elle est égoïste, affectée, faussement simple, faussement pauvre. Elle joue des comédies comme son beau-frère Charlus, mais sa nature de femme étant moins affinée que la nature ambiguë de Charles, elle les joue pour les autres et non pour elle seule. Nous ne savons pas si elle est capable de souffrir. Pour nous, elle ne quitte jamais ses habits d'apparat, ses robes rouges « qui la font ressembler à une flamme ». Nous la voyons parfaitement dans les fêtes, dans « les grandes assises mondaines de la saison », dans les petites soirées du faubourg où l'on est « trié sur le volet », présidant ses dîners, en visite. Si elle sort, même à pied et avec un parapluie, « parce que, s'il pleuvait, elle n'aurait pas d'argent pour prendre une voiture », c'est pour être rencontrée. Chez elle, dans ses merveilleuses robes de Fortuny où dort l'azur du Grand-Canal, elle reçoit. Maintenant, a-t-elle des plaisirs sexuels ? Dans un livre de Proust, il faut bien se poser cette question. Nous n'en savons rien et si elle reste telle jusqu'à la fin du Temps perdu, il faudra renoncer à le savoir ou supposer qu'elle trouve ses plaisirs dans les représentations mondaines. Jusqu'à présent, elle n'a pas bougé ; le temps ne l'a

pas changée. Alors que nous avons vu se transformer Odette Swann, Charlus, le docteur Cottard, M^{me} Verdurin, le narrateur lui-même dont les variations semblent moins apparentes parce que nous sommes toujours en contact avec lui et parce que, lorsqu'il cesse de se décrire, lorsqu'il décrit d'autres personnages, il reste présent dans la description et souvent dans les personnages eux-mêmes ; la duchesse de Guermantes, elle, semble immobile. Depuis que nous l'avons aperçue dans l'église de Combray, agenouillée, montrant au narrateur ébloui ses cheveux blonds, son grand nez, sa cravate mauve, et souriant d'un sourire un peu prétentieux de sphinx à la mode, elle reste la même. Si Albertine est « comme une grande déesse du Temps », elle, est la déesse du snobisme. On connaît la définition des femmes ayant un sexe à la place du cerveau. Le cas contraire est sans doute celui de M^{me} de Guermantes. Elle a un cerveau à la place du sexe. Son intelligence brille auprès de la sottise des gens du monde ou, plus exactement, de la sottise mondaine — car les « convenances » imposent aux gens du monde une sottise générale dont les droits ne peuvent être prescrits que par des « originalités », des Oriane ou même des Charlus dont les écarts, les « sorties » sont permises

par exception. Mais si elle est intelligente, elle l'est moins qu'elle le croit.

M^{me} Verdurin, est-ce une femme ? Non certes. Autre déesse du snobisme, du snobisme bourgeois et artistique. Elle tient bureau d'esprit dans son « salon », l'esprit « avancé » des vingt-cinq années précédant la guerre. Du Théâtre libre aux Ballets Russes, tous les spectacles d'avant-garde, auront trouvé asile dans le grand salon de la rue Montalivet où Swann rencontrait Odette (quand il arrivait le pianiste jouait la petite phrase de Vinteuil « qui était comme l'air national de leur amour »). Et dans le salon du quai Conti où M. de Charlus amena tout le faubourg pour entendre Morel jouer le septuor de Vinteuil. M^{me} Verdurin aime la musique, en dépit de la ridicule ostentation qu'elle y met. Elle est impitoyable envers les « fidèles » et, dès qu'il y en a un qui fait mine de « lâcher », ne recule devant aucun moyen pour le retenir ou le châtier. C'est ce qui arrive à Swann qui avait le tort d'aller chez les « ennuyeux » et le tort plus grave de ne pas approuver, fût-ce tacitement, les propos absurdes et calomnieux que « la Patronne » débitait sur les duchesses de ses amies. Plus tard, nous verrons M^{me} Verdurin, lâchant la cause de Dreyfus, pénétrer peu à peu, grâce

à la musique, dans le monde où Odette, après la mort de Swann, se sera fait avant elle une petite place parce qu'elle « pensait bien » au sujet de l'Affaire. Mais rue Montalivet, M^{me} Verdurin est encore libérale et dreyfusarde, on dîne chez elle, « entre soi », en petit comité, loin des « ennuyeux » ; le docteur Cottard, futur prince de la science, cherche encore le sens des expressions toutes faites, des clichés d'usage courant, il fait déjà des calembours. Quel portrait celui de Cottard ! brouillon, grossier, curieux, stupide — grand clinicien. Quel étonnant bouffon. Il faut l'entendre demandant à aller au « buen retiro » pour « faire une petite commission au duc d'Aumale ». Il faut le voir à la campagne de M^{me} Verdurin, descendant du tortillard et feignant d'avoir perdu son billet tandis que l'employé sourit avec indulgence et le salue avec respect, et dans ce petit café où Charlus le prie de venir l'assister dans son duel fictif. Le baron lui prenant la main pour le remercier, « comme il aurait flatté le museau d'un cheval », Cottard s' imagine qu'il a été attiré dans un guet-apens et que le baron veut le violer.

Rue Montalivet, le professeur Brichot est encore jeune et la despotique M^{me} Verdurin ne l'a pas encore séparé de la blanchisseuse qu'il aime, ni empêché de courtiser la jeune

M^{me} de Cambremer ; le peintre Elstir, connu alors sous le nom de M. Biche, fait des « charges » et tient des « propos d'atelier ». Plus tard, à Balbec, il regrettera avec amertume ce temps ridiculement gâché, cette période de sa vie à laquelle il ne songe pas sans honte. Odette n'est encore qu'une demi-mondaine que M^{me} Verdurin jettera dans les bras de Forcheville pour la détacher de Swann, parce qu'elle sait que Swann est jaloux et parce qu'elle le soupçonne de dédaigner le « petit clan ». Impitoyable et despotique envers les fidèles, M^{me} Verdurin, exige qu'ils n'aient ni parents, ni amis, ni maîtresse. Tout lui doit être sacrifié ou soumis. Elle est exigeante comme l'Église. On ne peut aimer qu'en elle. En revanche, on a de grandes attentions à l'égard des fidèles. Pas tant d'ailleurs pour eux-mêmes que pour le plaisir de réussir des choses difficiles, par vanité. Ainsi, lorsque Swann qui commence à être traité en brebis galeuse vient rejoindre la bande dans un des restaurants du bois où ils vont, l'été, dîner presque chaque soir, on fait descendre un piano pour lui jouer la « petite phrase ». Les fidèles obéissants et respectueux sont gâtés, mais qu'ils meurent, ils sont le jour même oubliés. La mort du pianiste, celle de la princesse Sherbatoff,

vieille parasite déclassée qui était devenue l'inséparable de M^{me} Verdurin, la « patronne » les accueille avec une indifférence que les fidèles admirent comme une rareté psychologique. « Oui, c'est très drôle, ça ne m'a presque rien fait », dit M^{me} Verdurin, puis, « Je ne savais pas moi-même expliquer mon sentiment ; je ne la détestais pas, mais elle m'était tellement indifférente que, quand nous avons appris qu'elle était très mal, mon mari lui-même a été étonné et m'a dit : « On dirait que cela ne te fait rien », mais tenez, ce soir, il m'avait offert de décommander la réception (c'est le soir du concert organisé par M. de Charlus), et j'ai tenu au contraire à le donner, parce que j'aurais trouvé une comédie de témoigner un chagrin que je n'éprouve pas »¹.

« Elle disait cela, ajoute Proust, parce qu'elle trouvait que c'était curieusement Théâtre libre, et aussi parce que c'était joliment commode, car l'insensibilité ou l'immoralité avouée simplifie autant la vie que la morale facile ; elle fait des actions blâmables, et pour lesquelles on n'a plus alors besoin de chercher d'excuses, un devoir de sincérité. »

1. *La Prisonnière*, **.

Voilà le moraliste ou tout au moins l'observateur moral. Et combien cette remarque décèle l'absence de toute préoccupation métaphysique que Massis signale dans l'œuvre de Proust. Il semble confondre l'insensibilité avec l'immoralité. Cependant, avec et malgré l'immoralité, si elle fait « des actions blâmables un devoir de sincérité », la vie n'est pas tellement simplifiée. Dans l'accomplissement de tous les devoirs, le scrupule et l'inquiétude peuvent trouver place. Et là encore, nous retrouvons la différence du caractère avec les idées. Certains êtres qui vivent dans l'immoralité ou l'amoralité, ont une vie beaucoup plus « consciencieuse » et beaucoup plus pénible que d'autres, prenant leurs aises, malgré les règles qu'ils ont adaptées à leur mesure. Je ne dis pas cela pour M^{me} Verdurin. C'est en prenant l'attitude la plus facile qu'elle devient immorale, ce n'est pas l'immoralité qui lui inspire cette attitude. M^{me} Verdurin ne peut réellement s'appliquer qu'à la constitution de son salon. C'est une bourgeoise, une grande bourgeoise, si l'on veut. Par instants, elle fait songer à ces M^{me} Geoffrin dont on a sans doute une idée bien fausse. Nous a-t-on conservé tous leurs traits ? Mais pas de questions historiques. Revenons à M^{me} Verdurin. Elle est méchante, avec

moins de raffinement que M^{me} de Guermantes, elle fait du mal à ceux dont l'exemple pourrait corrompre les « fidèles », elle se défend ou elle se venge ; M^{me} de Guermantes s'amuse. M. Verdurin aussi est méchant, mais surtout lâche. « L'incroyable lâcheté des gens du monde », dit Proust. M. Verdurin est déjà homme du monde. Il martyrise le vieil architecte Saniette qui est atteint d'une timidité malade, l'insulte en public, le fait passer pour idiot, ce qui ne l'empêche pas de faire à Saniette une rente assez forte pour qu'il ne change rien à son train de vie — quand celui-ci aura perdu sa fortune par un coup de Bourse. Et discrètement, en lui donnant à croire que la rente lui a été léguée par la princesse Sherbatoff. M. Verdurin craint peut-être de voir son bouffon lui manquer.

Quant aux autres « mondaines » dont nous n'avons pas parlé, chacune d'elles vient en souriant nous apporter son péché, vénial ou mortel. Coquetterie, Médisance, Envie, Luxure. M^{me} de Sainte-Euverte, M^{me} de Duras, la comtesse Molé que Charlus fait empoisonner par la langue de vipère des petits journaux, toutes entrent, tournent, se groupent comme des filles-fleurs dans la serre chaude du monde. Histoires, cancans, potins de toutes sortes, Proust les adore et ne les

épargne pas. Et souvent dans cette peinture du snobisme, des détails charmants : M^{me} de Cambremer-Legrandin, celle dont Swann avait été l'amant et que plus tard aima Bri-chot, disant de quelqu'un qu'il a « une jolie qualité d'esprit » avec un ton affecté, un geste de la main et un frottement des doigts que l'auteur sait mettre entre guillemets.

Et les jeunes filles en fleurs, qui, du reste, sont presque toutes des « unisexuelles », vivent-elles ? Proust lui-même ne semble pas le croire. Elles comptent trop peu pour lui. Il ne les aime pas assez pour leur donner la vie. D'ailleurs il ne le cache pas. Aucune femme ne l'intéresse « en soi ». « Seul peut-être le curieux génie de Françoise eût pu lui plaire. Et Françoise est à peu près la seule qui pourrait vivre ailleurs que dans l'atmosphère factice du Temps Perdu. C'est à dessein que je n'ai pas parlé d'elle. L'auteur l'a créée tout à fait, l'a séparée de lui. Pour une fois, il a coupé le cordon. Elle est entrée dans la vie cette Françoise, cuisinière pacifiste et cruelle qui maudit la guerre et qui éprouve une déception lorsqu'un lapin saigné par elle, ne crie pas. Françoise, heureuse de tout ce qui peut arriver de néfaste ou d'ennuyeux à ses maîtres (et qui pourtant les aime), Françoise qui s'apitoie sur les souffrances incon-

nues, sur les morts annoncées dans les journaux et qui reste indifférente à la souffrance de ceux qui l'entourent, etc. Son portrait disséminé à travers le roman de Proust est l'un des meilleurs, le meilleur portrait de domestique qu'il ait fait. Et Dieu sait qu'il en a fait. Marie Gineste et Céleste Albaret, les deux commères poétiques, Aimé, le maître d'hôtel de Balbec, dont Charlus devient amoureux, et qu'il poursuit à Paris, jusqu'à la porte d'un restaurant élégant (Aimé y est employé), le matin même que le narrateur y déjeune avec Saint-Loup et Rachel — Saint-Loup croit que son oncle vient « le relancer », lui faire de la morale, et fait répondre qu'Aimé est absent, ignorant que le baron, loin de vouloir remplir un devoir de parent ne cherche qu'à satisfaire un désir d'amoureux. Le soir de ce même jour, Aimé reçoit « une lettre fermée par un cachet aux armes des Guermantes », dont on nous cite « quelques passages comme exemple de folie unilatérale chez un homme intelligent s'adressant à un imbécile sensé » :

« Monsieur, je n'ai pu réussir, malgré des efforts qui étonneraient bien des gens, cherchant inutilement à être reçus et salués par moi, à obtenir que vous écoutiez les quelques explications que vous ne me demandiez pas

mais que je croyais de ma dignité et de la vôtre de vous offrir... »

Puis, M. de Charlus apprend à Aimé qu'une extraordinaire ressemblance avec un ami mort lui a conquis sa sympathie et comme cet ami possédait voiture, domestiques, etc., il eût été bien naturel que M. de Charlus consacraît une grande partie de sa fortune à quelqu'un qui ressemblait trait pour trait à celui qu'il avait aimé comme un fils. Mais Aimé n'ayant pas compris, M. de Charlus après avoir donné son adresse et l'heure à laquelle on le trouvait, termine ainsi : « Adieu, Monsieur. Comme je crois que ressemblant tant à l'ami que j'ai perdu vous ne pouvez être entièrement stupide, sans quoi la physiognomonie serait une science fausse, je suis persuadé qu'un jour, si vous repensez à cet incident, ce ne sera pas sans éprouver quelque regret et quelque remords. Pour ma part croyez que bien sincèrement je n'en garde aucune amertume. J'aurais mieux aimé que nous nous quittions sur un moins mauvais souvenir que cette troisième démarche inutile. Elle sera vite oubliée. Nous sommes comme ces vaisseaux que vous avez dû apercevoir parfois de Balbec, qui se sont croisés un moment ; il eût pu y avoir avantage pour chacun d'eux à stopper, mais l'un a jugé différem-

ment, bientôt ils ne s'apercevront même plus à l'horizon et la rencontre est effacée, mais avant cette séparation définitive, chacun salue l'autre, et c'est ce que fait ici, Monsieur, en vous souhaitant bonne chance, le baron de Charlus¹. »

Aimé ne répond rien, croyant à quelque mystification. C'est plus tard seulement que le narrateur lui dit qui est le baron et lui découvre le sens de sa lettre. Mais si Aimé, rêveur en songeant aux parties de cartes (le baron avait écrit à Aimé qu'il avait l'habitude de faire des parties de cartes avec l'ami défunt), aux voitures manquées, voulait essayer de reprendre le cœur du baron, il serait trop tard : Il ne pourrait plus détourner de Morel le sentiment violent qui, libre quelques années auparavant, n'avait demandé qu'à se fixer sur Aimé et qui avait dicté la lettre de M. de Charlus.

Proust nous montre ainsi les sentiments réglés par le hasard, déterminés par une cause fortuite, peut-être inéluctable. Il nous fait mesurer « l'écartement de deux branches de compas » qui sépare un homme entraîné par les passions et l'objet de ces passions resté soumis aux conditions de la vie et de la

1. *Sodome*, II, ***.

société. Nous voyons l'amour de M. de Charlus, cet amour, cette substance aimante qui attend sa détermination, trouver son objet sur le quai de la gare de Doncières : le musicien Morel. Obligeamment, le narrateur se chargera de l'entremise, présentera Morel au Baron, car Morel est le fils du valet de chambre de son oncle. L'oncle Adolphe qui demeurerait au « 40 bis » comme disait toute la famille, au « 40 bis » où l'on envoyait une ou deux fois par mois le narrateur. L'oncle Adolphe avait beaucoup de relations dans le monde des actrices et des cocottes et c'est chez lui que le narrateur rencontre pour la première fois Odette Swann, encore Odette de Crécy, sous la forme d'une dame en rose qui lui demande de la prévenir « par un bleu » le jour qu'il voudra bien venir prendre « a cup of tea ». Et malgré la promesse faite à son oncle, en rentrant chez lui, il se sent tellement fier de son secret qu'il ne peut se retenir de tout raconter, ce qui a pour résultat de brouiller irrévocablement la famille avec l'oncle Adolphe et le narrateur lui-même, car voyant passer dans la rue la voiture de son oncle, il hésite à le saluer, pensant qu'un coup de chapeau est trop peu de chose et ne saurait suffire à exprimer sa gratitude et son enthousiasme, il détourne la tête et l'oncle, de son

côté, pense qu'il obéit à sa famille en ne le saluant pas. Ainsi Proust nous montre la relativité des actes ou des sentiments, jamais fixés, jamais immuables, qui restent à la merci des interprétations. Sans doute, il y a déjà longtemps qu'après la Sagesse des Nations, Laforgue s'était écrié : « Tout est relatif », Proust nous a fait comprendre le relativisme et les modifications que produisent le temps, l'espace et la diversité des hommes — à laquelle se plaît l'auteur (il a, nous dit-il, hérité ce goût de sa grand'mère) — sur ce que l'homme a de meilleur, sur tout ce qu'il donne au monde et que le monde lui rend transformé, méconnaissable. Diversité des hommes, diversité de l'homme, incertitude de la personnalité. Proust a-t-il réduit l'Incommunicable en nous révélant son existence ? Les mots se prêtent mal à de telles idées. Ou bien cette mer mobile et indéfinie, pressée par ses travaux, s'est-elle reculée, retirée sur des grèves inconnues, dans des abîmes sans fond ? L'auteur en nous montrant combien l'homme est seul et combien incertaine est la personnalité a-t-il précisément quitté cette aride solitude humaine pour nous la faire connaître ? Les arguments sur le sérieux que M^{me} de Villeparisis devait avoir dans l'esprit pour composer des écrits

frivoles sont ici sans force. Le narrateur, le héros de Proust nous apparaît sous des aspects bien différents. Sans doute sa nature ne change pas, cette indéfinissable nature que trahissent les manifestations les plus opposées, mais son personnage n'est composé qu'autant que les nécessités immédiates le peuvent exiger, et non pas selon quelque idéal à la Corneille ou à la Balzac, quelque cadre où l'on voudrait, par force, le faire entrer. On nous présente son âme par états successifs. Sans doute il y a une ligne, brisée, torse, bizarre, mais il y a une ligne de continuité — certains points seulement sont apparents. Il est détaché du monde, il a su capter le temps, mais il ne lui échappe pas. Son prisonnier le retient et l'entraîne. Il porte un lourd passé. M. Léon Daudet (mais je me répète) aurait pu le citer parmi ses hérédos.

Ce n'est pas l'instinct qui le guide ? L'instinct, le seul instinct ? Cela ferait de lui un héros cornélien renversé et chez qui la raison aurait abdiqué. Ses impulsions naturelles sont modérées par une morale mondaine, augmentées par les courants secrets qu'il découvre où qu'il fait jaillir. Et l'imagination vient à son aide.



L'existence des personnages du *Temps Perdu* est, comme celle du narrateur, complexe, diffuse et coïncidente. Surtout coïncidente. On se retrouve chez Proust comme dans un roman-feuilleton, du reste le *Temps Perdu* est un roman-feuilleton, un roman d'aventures psychologique. M. Jacques Boulenger a dit à peu près qu'un « honnête homme » y trouvait le même plaisir qu'un enfant prend à la lecture des *Trois Mousquetaires*. Simplement, il est situé à un plus haut degré, ou plutôt, pour ne pas offenser la mémoire de Swann, qui ne croyait pas beaucoup à la hiérarchie en art, mettons qu'il est construit à une autre échelle. Les procédés de Proust paraissent plus subtils parce qu'ils s'appliquent à une matière supérieure, différente. Ce sont souvent les mêmes. Etres venus des milieux les plus divers et réunis, non pas par des beaux sentiments, mais par des « vices ». Singulières ascensions mondaines : celle d'Odette par exemple et son mariage ¹. Swann l'épouse à peu près comme un roi épouse une bergère. Puis, par un de

1. On verra plus tard qu'Odette fait un troisième mariage.

ces revirements si chers à l'auteur, on apprend qu'Odette de Crécy était la femme légitime de ce Crécy très authentique mais déclassé, tombé dans la misère — M. Willy dirait dans la purée — que le narrateur traite souvent et magnifiquement au grand hôtel de Balbec. Correspondances, relations multiples, perpétuelles oppositions. Parfois l'auteur s'amuse à nous présenter les personnages comme ils apparaissent les uns aux autres. Ainsi Charlus que le sculpteur familial des Verdurin confond avec un autre Charlus connu dans les bars « spéciaux » et complètement taré¹, M. de Norpois, le diplomate dont le langage solennel et empesé a certains rapports avec celui de l'universitaire Brichot (quelque élément réel a dû se diviser entre eux), pense, et dit chez la princesse de Guermantes, que le narrateur est « un flatteur hystérique ». Pourquoi ? M. de Norpois est

1. Pour Charlus, on est étonné de la différence qui existe entre celui de Sodome et celui de la *Prisonnière* ; si elle a dépassé la mesure voulue par l'auteur, ce qui d'ailleurs n'est pas sûr, cela ne viendrait-il pas de la différence des modèles. On m'en a nommé trois qu'il ne m'appartient pas de trahir. Ici se pose la question des « Clefs de l'œuvre de Proust », sur laquelle M. Jacques de Lacretelle a écrit un excellent article portant ce titre (*Hommage à Marcel Proust*, numéro spécial de la *N. R. F.*) et dans lequel il cite une longue dédicace que Proust lui écrivit en tête d'un exemplaire de *Swann*, et dont on a trouvé la reproduction au début de ce livre.

un vieil ami de la famille du héros, un collègue de son père, il dîne aussi fréquemment chez les Swann avec qui l'on a rompu depuis que Swann a fait ce mariage impossible. Et le héros est amoureux de Gilberte Swann. Il joue avec elle aux Champs-Élysées l'après-midi. Elle lui a donné une bille d'agate et un petit portefeuille qu'il donnera plus tard à cette Albertine qui fut son grand amour. On ne peut se défendre de songer aux symboles sexuels que Freud verrait dans ces objets. Or, un soir que M. de Norpois dîne chez les parents du héros, celui-ci réussit à mettre la conversation sur les Swann, et lorsque M. de Norpois vient de lui promettre de parler de lui à M^{me} Swann, sans doute inspiré par un de ces démons mineurs qui engagent l'homme à consommer sa honte et son humiliation, il fait précisément la seule chose qui, par son caractère étrange suffisait à empêcher M. de Norpois de parler de lui à M^{me} Swann. Voici :

« — Ah ! mais je vais leur dire cela, elles seront très flattées. »

« Pendant qu'il disait ces mots, M. de Norpois était, pour quelques secondes encore dans la situation de toutes les personnes qui m'entendant parler de Swann comme d'un homme intelligent, de ses parents comme

d'agents de change honorables, de sa maison comme d'une belle maison, croyaient que je parlerais aussi volontiers d'un autre homme aussi intelligent, d'autres agents de change aussi honorables, d'une autre maison aussi belle ; c'est le moment où un homme sain d'esprit qui cause avec un fou ne s'est pas encore aperçu que c'est un fou.

.
 ... cet homme important qui allait user en ma faveur du grand prestige qu'il devait avoir aux yeux de M^{me} Swann, m'inspira subitement une tendresse si grande que j'eus peine à me retenir de ne pas embrasser ses douces mains blanches et fripées qui avaient l'air d'être restées longtemps dans l'eau. J'en ébauchai presque le geste que je me crus seul à avoir remarqué.¹ »

Il n'était pas seul et plus tard M. de Norpois dira qu'il avait « vu le moment où j'allais lui baiser les mains », rapporte le héros, « merveilleusement surpris » par cette lumière « sur les proportions inattendues de distraction et de présence d'esprit, de mémoire et d'oubli dont est fait l'esprit humain ». Et toujours l'auteur s'efforcera de nous éclairer sur ces proportions de l'esprit humain et sur celles

1. *Jeunes filles en fleurs*, I,

du cœur. Par ses observations, ses hypothèses, ses calculs de probabilité, nous en aurons acquis une notion plus diverse et plus étendue. Certes, les projecteurs qu'il a fait rayonner dans toutes les directions n'ont pas dissipé les ténèbres et Proust, si nous le suivons fidèlement, ce sera sur un terrain peu sûr où il a longuement creusé : une fosse pleine de squelettes, voilà ce que le dernier coup de pioche lui fera découvrir, comme dans le *Scarabée d'or*.

Les paradis sont rares et les pays spirituels conquis sur la nature, découverts par l'homme, sont souvent arides et brûlants. Cependant, Proust ne déclare pas la faillite de l'homme. Le doute réserve une chance à la certitude, à l'espérance une possibilité. De toutes ces découvertes, de toutes ces vérités, il peut se dégager une vérité suprême, la vérité. D'ailleurs, la seule recherche de cette vérité suffit à quelques-uns. Et les autres, les tenants de l'ordre, ne pourront pas refuser à Proust une certaine grandeur. On dira que cette grandeur, moi-même je la lui refusais dans un chapitre précédent. D'abord ce n'était pas la même et ensuite, c'est que ne voulant pas prendre un parti, j'en ai pris plusieurs, presque malgré moi. Je me suis laissé aller. Je n'ai pas voulu choisir, soutenir une thèse,

réduire mes arguments à un commun dénominateur, ramener l'œuvre de Proust à une mesure définitive et empruntée. L'artiste a le droit de se contredire. Le critique aussi. L'art a-t-il dépassé la nature en suivant un ordre, un accord que nous voyons rarement chez celle-ci ? A-t-il gagné à cette restriction ? L'objet de l'art qui a encore besoin de modèles, c'est toujours l'imitation de la nature. Proust n'accorde pas toujours les sentiments chez ses personnages. Il supporte les contradictions. Si l'on m'en reprochait quelques-unes, je dirais que j'ai regretté qu'une plus vaste présence d'esprit ne m'en ait pas permis davantage.



Ceci est un livre inachevé. Mais un livre n'est jamais achevé par l'écrivain. C'est au temps, aux hasards, aux lecteurs de le finir.

J'aurais bien encore eu quelques mots à dire sur Proust moraliste et, notamment, sur la distance qui le sépare de Gide, immoraliste et directeur de conscience et, pour reprendre mon parallèle du début, quelques mots sur leurs différentes façons d'aimer Baudelaire ; j'aurais pu aussi ajouter quelque chose au sujet de « la collaboration

du démon » dans l'œuvre de Proust, mais l'étude d'une telle œuvre ne laisse pas que de fatiguer celui qui l'entreprend et je préfère laisser certains sujets dans l'ombre plutôt que de les éclairer à faux. Peut-être, quand toute l'œuvre de Proust, aura vu le jour, peut-être reprendrai-je ce travail et donnerai-je à cet essai imparfait « un dernier coup de pinceau ». En attendant, je souhaite que mes pinceaux souvent maladroits, n'aient point trop mal tracé ce portrait d'une œuvre et que ceci puisse à la fois ne pas ennuyer ceux qui connaissent Proust et donner à ceux qui l'ignorent le désir de le connaître.

1924.

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE VINGT-NEUF MARS
MIL NEUF CENT VINGT-SIX SUR LES PRESSES
DE L'ALLIANCE TYPOGRAPHIQUE FRANCO-
BELGE, POUR LA SOCIÉTÉ D'ÉDITION
“ LE LIVRE ”

(1)

192

ms

[illegible]

041138

PQ2631

R63Z613 Gabory, Georges

Essai sur Marcel Proust.

PQ2631

R63Z613 Gabory, Georges

Essai sur Marcel Proust.

